॥ શ્રીઃ ॥

ભાસનાં રૂપકોનું અનુશીલન

(સંશોધન -લેખોનો સમ્પુટ)

: સંપાદક :

ડૉ. વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ

સંસ્કૃત વિભાગધ્યક્ષ

ભાષા-સાહિત્ય-ભવન

ગુજરાત યુનિવર્સિટી

અમદાવાદ - ૩૮૦ ૦૦૯.

૧૯૯૬

સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર, અમદાવાદ-૧.

॥ श्रीः ॥

ભાસનાં રૂપકોનું અનુશીલન

(સંશોધન–લેખોનો સમ્પુટ)

: સમ્પાદક :

ડૉ. વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ

સંસ્કૃત વિભાગાધ્યક્ષ

ભાષા–સાહિત્ય–ભવન

ગુજરાત યુનિવર્સિટી,

અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૯

૧૯૯૬

સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર, અમદાવાદ–૧

BHĀSANĀṀ RŪPAKONU ANUŚĪLANA

— A Collection of some research articles read at the Bhāsa seminar (29-30 Nov. 1994) Gujarat University.

— Edited by Dr. Vasantkumar M. Bhatt
Head, Reader in Sanskrit,
Department of Sanskrit, Gujarat University,
Ahmedabad-380 009. (INDIA)

© પ્રકાશક : શ્રી અશ્વિનભાઈ બી. શાહ
સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર, હાથીખાના, રતનપોળ,
અમદાવાદ-૧

કિંમત : રૂ. ૧૦૦/-

પ્રથમાવૃત્તિ, ઓગસ્ટ-૧૯૯૬

મુદ્રક : શ્રી દિલીપભાઈ ઈશ્વરભાઈ પટેલ
મનન પ્રિન્ટર્સ, ત્રીજો વાસ, નારણપુરા,
અમદાવાદ-૧૩

અનુક્રમણિકા

* પ્રાક્કથન : ત્રિવેન્દ્રમ્-રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ :
પ્રો. ડૉ. શ્રી એસ્તેરબેન સોલોમન (અમદાવાદ)

* સંપાદકીય : ડૉ. વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ

૧. ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો અંગે વધુ વિચાર	–ડૉ. તપસ્વી નાન્દી	૧–૧૯
૨. ભાસનાં રૂપકોની અભિનયક્ષમતા	–ડૉ. વસન્ત પરીખ	૨૦–૨૭
૩. ભાસ–નાટકચક્રમાં રૂપક પ્રકારો	–ડૉ. એમ. વી. જોશી	૨૮–૬૯
૪. ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં સંજ્ઞાકરણનો વિશિષ્ટ વિનિયોગ	–ડૉ. વસન્તકુમાર ભટ્ટ	૭૦–૮૩
૫. નાટયકાર ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપના	–ડૉ. પી. યુ. શાસ્ત્રી	૮૪–૯૨
૬. ભાસની નાટયકૃતિઓમાં દાર્શનિક વિચાર	–ડૉ. લક્ષ્મેશ જોષી	૯૩–૯૮
૭. પંચરાત્રના વિષ્કંભકમાં પ્રતીકયોજના	–ડૉ. કમલેશકુમાર- છ. ચોકસી	૯૯–૧૦૮
૮. 'રમ્યા રામાયણી કથા'નું સાર્થક્ય (અભિષેક નાટકના આધારે)	–ડૉ. ડી. જી. વેદિયા	૧૦૯–૧૨૧
૯. સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખો	–પ્રા કે. વી. મહેતા	૧૨૨–૧૪૧
૧૦. 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માં વિદૂષકની સમસ્યા	–ડૉ. આર. પી. મહેતા	૧૪૨–૧૪૫

૧૧.	'અવિમારક'—એક સમીક્ષાત્મક આસ્વાદ	—ડૉ. અરવિંદ હ. જોષી	૧૪૬–૧૫૪
૧૨.	कर्णभारम्—એક સમીક્ષા	—પ્રોફે. કુ. જ્યોત્સ્ના એ. દેસાઈ	૧૫૫–૧૫૮
૧૩.	ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પ્રાકૃતનું ભાષાકીય અધ્યયન	—ડૉ. ગીતા પી. મહેતા	૧૫૯–૧૬૩
१४.	भास के नाटकों में प्रतिबिम्बित संगीत और संगीतशास्त्र	—डॉ. सौ. कमल अभ्यङ्कर	१६४–१७६
૧૫.	"ભાસ–રચિત મનાતાં મહાભારત મૂલક રૂપકો કોઈ એક મહાનાટકના છૂટા પડેલા અંકો છે ? એક સ્થાપના"	—ડૉ. વિજય પંડ્યા	૧૭૭–૧૮૪

પ્રાક્કથન

પદ્મશ્રી પ્રોફે. એસ્તેર સોલોમન
ભૂતપૂર્વ સંસ્કૃત વિભાગાધ્યક્ષ, ગુજરાત યુનિવર્સિટી

શ્રી શેવડે ગુરુજી ટ્રસ્ટ અને સંસ્કૃત વિભાગ, ભાષા–સાહિત્ય ભવન, ગુજ. યુનિવર્સિટીના સંયુક્ત ઉપક્રમે 'ભાસ' વિશે પરિસંવાદ યોજાયો અને કેટલાક વિદ્વાન અધ્યાપકોના અભ્યાસપૂર્ણ લેખો એ નિમિત્તે તૈયાર થયા અને હવે છપાય છે તેથી આનંદ થાય છે.

આ અભ્યાસપૂર્ણ લેખોમાં જુદી જુદી દૃષ્ટિએ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોની છણાવટ થયેલી જોવામાં આવે છે. 'ત્રિવેન્દ્રમ રૂપકો અંગે વધુ વિચાર'માં ડૉ. તપસ્વી નાન્દીએ એ. કે. વૉર્ડરનાં મંતવ્યોની જરા કઠોર કહી શકાય તેવી આલોચના કરી છે. પણ શાસ્ત્રીય અભિગમ કેવો હોવો જોઈએ તેનો ખ્યાલ સચોટ રીતે રજૂ કર્યો છે. 'ભાસનાં રૂપકોની અભિનયક્ષમતા'માં ડૉ. વસન્ત પરીખે ઉદાહરણ રૂપે કેટલાંક ઉત્તમ કોટિની અભિનય–શક્તિ માંગી લે તેવાં દશ્યો પસંદ કરીને તેમની ખૂબી બતાવી છે, અને સંવાદો પ્રેક્ષકો પર કેવી અસર કરી શકે તે દર્શાવ્યું છે. 'દૂતઘટોત્કચ'માં રજૂ થતું દશ્ય આપણી જૂની રંગભૂમિની યાદ અપાવે છે એમ તેમને લાગ્યું છે અને ઘટોત્કચના જડબાતોડ ઉત્તરનો જૂની રંગભૂમિની લઢણમાં તેમણે અનુવાદ કર્યો છે તે ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભાસ નાટકચક્રમાં રૂપક–પ્રકારો'માં ડૉ. એમ. વી. જોશીએ આ રૂપકોના પ્રકારો વિષે વિદ્વાનોના મતોની સમીક્ષા કરી પોતાનો મત જરૂરી સમર્થન સાથે રજૂ કર્યો છે. 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં સંજ્ઞાકરણનો વિશિષ્ટ વિનિયોગ'માં ડૉ. વસન્તકુમાર ભટ્ટે એક ઉપયોગી મુદ્દો ઉપસાવ્યો છે કે પાત્રોનું સંજ્ઞાકરણ પણ સંવાદોનો એક અગત્યનો ભાગ બની શકે તેમ છે. તેમણે નમુચિ, જનાર્દન, નારાયણ, વૃકોદર, વસંતક જેવા શબ્દોના પ્રયોગની સાર્થકતા પ્રતીતિકારક રીતે દર્શાવી છે. પ્રો. ભટ્ટે કેટલીક અનુલ્લિખિત વિગતોની ચર્ચા કરી છે તે રસપ્રદ છે. 'નાટ્યકાર ભાસનાં રૂપકોમાં સ્થાપના'માં ડૉ. પી. યુ. શાસ્ત્રીએ આ રૂપકોની સ્થાપનાને સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ તપાસી તેમની વિશિષ્ટતાઓ ગણાવી છે. 'ભાસની નાટ્યકૃતિઓમાં દાર્શનિક વિચારો'માં ડૉ. લક્ષ્મેશ જોશીએ એ સમયમાં પ્રચલિત દર્શનો, વૈદિક પરંપરાઓ વગેરેના પરોક્ષ નિર્દેશો શોધી શોધીને રજૂ કર્યા છે. 'પંચરાત્ર'ના વિષ્કંભકમાં

પ્રતીક યોજના'માં ડૉ. કમલેશકુમાર ચોકસીએ 'પંચરાત્ર' પ્રત્યે નવીન અભિગમ અપનાવ્યો છે. તેના વિષ્કંભકની પ્રતીક યોજનાને સરસ કાવ્ય તરીકે રજૂ કરી છે. આ પ્રતીક યોજનાથી એક બાજુ પંચરાત્રના કથાવસ્તુમાં મહાભારત યુદ્ધને ન સ્વીકારીને ભારે ક્રાન્તિ કરી વિશેષ સાહસ કર્યું છે તો બીજી બાજુ એ સાહસમાં પણ પરંપરાગત મહાભારત યુદ્ધ-કથાને ગર્ભિત રીતે સમાવી લઈ ભારે ચમત્કાર સર્જ્યો છે.

'रम्या रामायणी कथा નું સાર્થક્ય'માં અભિષેક નાટકના આધારે ડૉ. ડી. જી. વેદિયાએ વાલ્મીકિની રામકથા અને 'અભિષેક'ની વસ્તુસંકલનાની તુલના કરી છે. 'સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખો'માં શ્રી કે. વી. મહેતાએ સાહિત્યશાસ્ત્રમાં 'ભાસ'ના ઉલ્લેખો પ્રાપ્ત થાય છે તેની સાહિત્યશાસ્ત્રીય મીમાંસા કરી છે, તે લેખકે કરેલ ઊંડા અભ્યાસની સાક્ષી પૂરે છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માં વિદૂષકની સમસ્યામાં ડૉ. આર. પી. મહેતાએ બતાવ્યું છે કે નાટકમાં વિદૂષકનું વર્તન ઉદ્દેશ્ય-પ્રેરિત છે અને તેનો ઉદયનના ચિત્તમાં વાસવદત્તાની સ્મૃતિને અક્ષુણ્ણ રાખવાનો ઉપક્રમ છે. 'અવિમારક'-એક સમીક્ષાત્મક આસ્વાદ'માં ડૉ. અરવિંદ જોશીએ 'અવિમારક'ની તટસ્થ સમીક્ષા કરી છે અને કથાનકને કારણે જે મર્યાદાઓ છે તે બતાવી છે, 'कर्णभारम्-એક સમીક્ષા'માં પ્રો. જ્યોત્સ્ના દેસાઈએ 'કર્ણભાર' શીર્ષક, તેના નાટ્ય પ્રકાર અને કર્ણના પાત્રની ખૂબીઓ અંગે ચર્ચા કરી છે. 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પ્રાકૃતનું ભાષાકીય અધ્યયન'માં ડૉ. ગીતા મહેતાએ એક ખાસ નહીં ચર્ચાયેલો મુદ્દો ઉપાડયો છે. તે અભિનંદનીય છે. એવું જ ડૉ. કમલ અભ્યંકરના 'भासके नाटकों में प्रतिबिम्बित संगीत और संगीतशास्त्र'ની બાબતમાં કહી શકાય. આ સર્વ વિદ્વાન અધ્યાપક-લેખકોના પ્રયત્નો સ્તુત્ય અને જ્ઞાનપ્રદ છે.

ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ

'ભાસ'નાં રૂપકો અચાનક મળી આવ્યાં અને સંસ્કૃત જગતને જાણે નવેસરથી વિચારતું કરી મૂક્યું. ઘણાને આ રૂપકો ઉત્તમ અને અસાધારણ લાગ્યાં તો કેટલાકને તદ્દન સામાન્ય અને વ્યાકરણના દોષોથી યુક્ત લાગ્યાં. કેટલાકે તેમને એક કવિની કૃતિઓ તરીકે સ્વીકાર્યાં તો બીજાઓએ એક રંગ-મંડળીમાં ભજવાયેલી, એક કે અનેક કવિઓની રંગમંચ માટે તૈયાર કરેલી કે પરિષ્કૃત કરેલી આવૃત્તિઓ માની. કેટલાકને તેમાં નવાં રૂપકો ઉમેરી દેવાનું મન થયું. સમયની બાબતમાં પણ કાલિદાસથી પૂર્વેનાં છે-થી માંડીને ૧૧મી સદીનાં

છે એવા મત પ્રદર્શિત થયા છે અને થતા રહેશે. અને એમાં કોઈનો દોષ પણ નથી. બાહ્ય અને આન્તર પ્રમાણો એવાં મળી આવે છે કે આ કોઈ પણ મતને ઓછુંવત્તું સમર્થન મળી રહે. કેટલાક વિચારો તો એવા નજરે ચઢે કે ગમે તેટલી નૂતન દૃષ્ટિને પણ ચકિત કરી દે.

આ રૂપકો ગમે તેનાં હોય અને ગમે તે સમયનાં હોય, મનને તૃપ્ત કરી દે તેવો કલાત્મક આનંદ આપે છે એમાં તો કોઈ શંકા નથી. પ્રો. શ્રી રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખે 'પુરાતત્ત્વ'માં આ રૂપકોની ગંભીર અને તટસ્થ સમાલોચના કરી છે. પોતે કવિ અને સાહિત્યશાસ્ત્રી હોવાના અધિકારથી રૂપકોનું એવું સહૃદયને છાજે એવું રસદર્શન કરાવ્યું છે કે ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોને એટલો ન્યાય કોઈએ ભાગ્યે જ કર્યો હોય. તેમણે એ પણ જગ્યાએ જગ્યાએ બતાવ્યું છે કે આ રૂપકોના સંવાદ અને સૂચક મૌન ઉત્તમ કોટિની અભિનયકલા માગી લે છે. યોગ્ય નટના ખભે આ રૂપકો ખૂબ ઊંચા ઊચકાય. આ લેખો હોય (—'સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય' એ નામે પુસ્તકકારે ૧૯૮૦માં ગૂજરાત વિદ્યાપીઠે છાપ્યા છે—) પછી ભાગ્યે જ કશું ઉમેરવાનું રહે. તેમ છતાં આ રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતા તરફ ધ્યાન ખેંચવાનું મન થાય છે.

આ રૂપકોમાં ઇતિહાસ, પુરાણ અને લોક-કથાનો આધાર લીધો છે તેમ છતાં કવિએ પોતાને ઠીક લાગે એ રીતે રજૂઆત કરવા માટે છૂટ લીધી છે. પંચરાત્ર મધ્યમવ્યાયોગ, પ્રતિમા એનાં થોડાંક ઉદાહરણ છે. પંચરાત્રનો પ્રસંગ કવિએ ઉપજાવી કાઢેલો છે કારણ કે તેમને વિશ્વાસ છે કે દુર્યોધન અને દ્રોણ ભીષ્માદિ વડીલો પાંડવોને અન્યાય ન જ થવા દે. મધ્યમવ્યાયોગનો પ્રસંગ પણ કવિકલ્પિત છે જેમાં હિડિમ્બાની પતિભક્તિ અને ઘટોત્કચનું ઉદાત્ત વ્યક્તિત્વ અને માતા પ્રત્યેનો આદર છલકાય છે. કવિમાં ઇતિહાસ-પુરાણનાં નાનાં નાનાં કે ઉપેક્ષિત કે નિન્દિત પાત્રોમાં ખૂબીઓ દર્શાવીને તેમને સારી રીતે ઉપસાવવાની ફાવટ અને માનવ-સ્વભાવની ઊંડી સમજણ છે તે આ પરથી દેખાઈ આવે છે.

પ્રતિમા નાટકમાં રાવણ સીતાને ઉપાડી જાય છે એ પ્રસંગમાં કવિએ મૂળમાં ઘણો ફેરફાર કર્યો છે. લક્ષ્મણને તીર્થયાત્રાથી પાછા ફરેલા કુલપતિનું અભિવાદન કરવા, તેમને સામા લેવા મોકલ્યો છે તેથી આશ્રમમાં તેની ગેરહાજરી છે. આમ કરવાનું કારણ એ કે મૂળમાં સીતા લક્ષ્મણને જે કડવાં અને અણછાજતાં વેણ બોલે છે તેની બાદબાકી કરી શકાય. રામાયણમાં સીતા એક અસામાન્ય મૃગને જોઈને કાંચળીને માટે તેનું ચામડું લાવવા રામ આગળ હઠ કરે છે અને પત્ની પ્રત્યે કર્તવ્ય બજાવતા રામ લક્ષ્મણને ધ્યાન રાખવાનું કહીને મૃગની પાછળ જાય છે અને ચીસ સાંભળી સીતાનાં વચનોને કારણે લક્ષ્મણને જવું પડે છે અને સીતાનું હરણ થાય છે. પ્રતિમામાં સીતાને આવી ક્ષુલ્લક માગણી કરતી બતાવી

પ્રતીક યોજના'માં ડૉ. કમલેશકુમાર ચોકસીએ 'પંચરાત્ર' પ્રત્યે નવીન અભિગમ અપનાવ્યો છે. તેના વિષ્કંભકની પ્રતીક યોજનાને સરસ કાવ્ય તરીકે રજૂ કરી છે. આ પ્રતીક યોજનાથી એક બાજુ પંચરાત્રના કથાવસ્તુમાં મહાભારત યુદ્ધને ન સ્વીકારીને ભારે ક્રાન્તિ કરી વિશેષ સાહસ કર્યું છે તો બીજી બાજુ એ સાહસમાં પણ પરંપરાગત મહાભારત યુદ્ધ-કથાને ગર્ભિત રીતે સમાવી લઈ ભારે ચમત્કાર સર્જ્યો છે.

'રમ્યા રામાયણી કથા તું સાર્થક્ય'માં અભિષેક નાટકના આધારે ડૉ. ડી. જી. વેદિયાએ વાલ્મીકિની રામકથા અને 'અભિષેક'ની વસ્તુસંકલનાની તુલના કરી છે. 'સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખો'માં શ્રી કે. વી. મહેતાએ સાહિત્ય શાસ્ત્રમાં 'ભાસ'ના ઉલ્લેખો પ્રાપ્ત થાય છે તેની સાહિત્યશાસ્ત્રીય મીમાંસા કરી છે, તે લેખકે કરેલ ઊંડા અભ્યાસની સાક્ષી પૂરે છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માં વિદૂષકની સમસ્યામાં ડૉ. આર. પી. મહેતાએ બતાવ્યું છે કે નાટકમાં વિદૂષકનું વર્તન ઉદ્દેશ્ય-પ્રેરિત છે અને તેનો ઉદયનના ચિત્તમાં વાસવદત્તાની સ્મૃતિને અક્ષુણ્ણ રાખવાનો ઉપક્રમ છે. 'અવિમારક'-એક સમીક્ષાત્મક આસ્વાદ'માં ડૉ. અરવિંદ જોશીએ 'અવિમારક'ની તટસ્થ સમીક્ષા કરી છે અને કથાનકને કારણે જે મર્યાદાઓ છે તે બતાવી છે, 'कर्णभारम्-એક સમીક્ષા'માં પ્રો. જ્યોત્સ્ના દેસાઈએ 'કર્ણભાર' શીર્ષક, તેના નાટ્ય પ્રકાર અને કર્ણના પાત્રની ખૂબીઓ અંગે ચર્ચા કરી છે. 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પ્રાકૃતનું ભાષાકીય અધ્યયન'માં ડૉ. ગીતા મહેતાએ એક ખાસ નહીં ચર્ચાયેલો મુદ્દો ઉપાડ્યો છે. તે અભિનંદનીય છે. એવું જ ડૉ. કમલ અભ્યંકરના 'भासके नाटकों में प्रतिबिम्बित संगीत और संगीतशास्त्र'ની બાબતમાં કહી શકાય. આ સર્વ વિદ્વાન અધ્યાપક-લેખકોના પ્રયત્નો સ્તુત્ય અને જ્ઞાનપ્રદ છે.

ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ

'ભાસ'નાં રૂપકો અચાનક મળી આવ્યાં અને સંસ્કૃત જગતને જાણે નવેસરથી વિચારતું કરી મૂક્યું. ઘણાને આ રૂપકો ઉત્તમ અને અસાધારણ લાગ્યાં તો કેટલાકને તદ્દન સામાન્ય અને વ્યાકરણના દોષોથી યુક્ત લાગ્યાં. કેટલાકે તેમને એક કવિની કૃતિઓ તરીકે સ્વીકાર્યાં તો બીજાઓએ એક રંગ-મંડળીમાં ભજવાયેલી, એક કે અનેક કવિઓની રંગમંચ માટે તૈયાર કરેલી કે પરિષ્કૃત કરેલી આવૃત્તિઓ માની. કેટલાકને તેમાં નવાં રૂપકો ઉમેરી દેવાનું મન થયું. સમયની બાબતમાં પણ કાલિદાસથી પૂર્વેનાં છે-થી માંડીને ૧૧મી સદીનાં

છે એવા મત પ્રદર્શિત થયા છે અને થતા રહેશે. અને એમાં કોઈનો દોષ પણ નથી. બાહ્ય અને આન્તર પ્રમાણો એવાં મળી આવે છે કે આ કોઈ પણ મતને ઓછું-વત્તું સમર્થન મળી રહે. કેટલાક વિચારો તો એવા નજરે ચઢે કે ગમે તેટલી નૂતન દૃષ્ટિને પણ ચકિત કરી દે.

આ રૂપકો ગમે તેનાં હોય અને ગમે તે સમયનાં હોય, મનને તૃપ્ત કરી દે તેવો કલાત્મક આનંદ આપે છે એમાં તો કોઈ શંકા નથી. પ્રો. શ્રી રસિકલાલ છોટાલાલ પરીખે 'પુરાતત્ત્વ'માં આ રૂપકોની ગંભીર અને તટસ્થ સમાલોચના કરી છે. પોતે કવિ અને સાહિત્યશાસ્ત્રી હોવાના અધિકારથી રૂપકોનું એવું સહૃદયને છાજે એવું રસદર્શન કરાવ્યું છે કે ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોને એટલો ન્યાય કોઈએ ભાગ્યે જ કર્યો હોય. તેમણે એ પણ જગ્યાએ જગ્યાએ બતાવ્યું છે કે આ રૂપકોના સંવાદ અને સૂચક મૌન ઉત્તમ કોટિની અભિનયકલા માગી લે છે. યોગ્ય નટના ખભે આ રૂપકો ખૂબ ઊંચા ઊંચકાય. આ લેખો હોય (—'સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય' એ નામે પુસ્તકકારે ૧૯૮૦માં ગૂજરાત વિદ્યાપીઠે છાપ્યા છે—) પછી ભાગ્યે જ કશું ઉમેરવાનું રહે. તેમ છતાં આ રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતા તરફ ધ્યાન ખેંચવાનું મન થાય છે.

આ રૂપકોમાં ઇતિહાસ, પુરાણ અને લોક-કથાનો આધાર લીધો છે તેમ છતાં કવિએ પોતાને ઠીક લાગે એ રીતે રજૂઆત કરવા માટે છૂટ લીધી છે. પંચરાત્ર મધ્યમવ્યાયોગ, પ્રતિમા એનાં થોડાંક ઉદાહરણ છે. પંચરાત્રનો પ્રસંગ કવિએ ઉપજાવી કાઢેલો છે કારણ કે તેમને વિશ્વાસ છે કે દુર્યોધન અને દ્રોણ ભીષ્માદિ વડીલો પાંડવોને અન્યાય ન જ થવા દે. મધ્યમવ્યાયોગનો પ્રસંગ પણ કવિકલ્પિત છે જેમાં હિડિમ્બાની પતિભક્તિ અને ઘટોત્કચનું ઉદાત્ત વ્યક્તિત્વ અને માતા પ્રત્યેનો આદર છલકાય છે. કવિમાં ઇતિહાસ-પુરાણનાં નાનાં નાનાં કે ઉપેક્ષિત કે નિન્દિત પાત્રોમાં ખૂબીઓ દર્શાવીને તેમને સારી રીતે ઉપસાવવાની ફાવટ અને માનવ-સ્વભાવની ઊંડી સમજણ છે તે આ પરથી દેખાઈ આવે છે.

પ્રતિમા નાટકમાં રાવણ સીતાને ઉપાડી જાય છે એ પ્રસંગમાં કવિએ મૂળમાં ઘણો ફેરફાર કર્યો છે. લક્ષ્મણને તીર્થયાત્રાથી પાછા ફરેલા કુલપતિનું અભિવાદન કરવા, તેમને સામા લેવા મોકલ્યો છે તેથી આશ્રમમાં તેની ગેરહાજરી છે. આમ કરવાનું કારણ એ કે મૂળમાં સીતા લક્ષ્મણને જે કડવાં અને અણછાજતાં વેણ બોલે છે તેની બાદબાકી કરી શકાય. રામાયણમાં સીતા એક અસામાન્ય મૃગને જોઈને કાંચળીને માટે તેનું ચામડું લાવવા રામ આગળ હઠ કરે છે અને પત્ની પ્રત્યે કર્તવ્ય બજાવતા રામ લક્ષ્મણને ધ્યાન રાખવાનું કહીને મૃગની પાછળ જાય છે અને ચીસ સાંભળી સીતાનાં વચનોને કારણે લક્ષ્મણને જવું પડે છે અને સીતાનું હરણ થાય છે. પ્રતિમામાં સીતાને આવી ક્ષુલ્લક માગણી કરતી બતાવી

નથી. રામ–સીતા પિતા દશરથના શ્રાદ્ધ અંગે વાત કરતા હોય છે ત્યાં પરિવ્રાજક વેષે રાવણ પ્રવેશે છે અને રામ તેની વિદ્વત્તા વિશે જાણી તેની સલાહ લે છે તે, શ્રાદ્ધની અલગ અલગ રીતો બતાવે છે પણ અચકાતાં અચકાતાં જણાવે છે કે હિમાલયમાં જ વસતા કાંચનપાર્શ્વ મૃગથી પિતૃઓ અતિપ્રસન્ન થાય છે. રામ હિમાલય જવા તૈયાર થાય છે ત્યાં આ મૃગ અહીં જ દેખાય છે અને રામ પીછો કરે છે તેથી રાવણ સીતાને લઈ જઈ શકે છે.

કૈકેયી રામાયણમાં છે તેવી ઈર્ષ્યાળુ અને મંથરાથી દોરવાઈ જાય તેવી નથી બતાવી. છેવટે સમજાય છે કે શ્રાવણના પિતાએ દશરથને શાપ આપેલો કે પુત્ર-વિરહથી તું મરીશ એ સાચો પડવાનો જ હતો. એમ થાય તો દશરથને સૌથી પ્રિય રામનું મૃત્યુ થાય અને તેનો આઘાત ન સહન થતાં દશરથ મરે. દશરથનું મૃત્યુ તો થવાનું જ હતું, પણ રામને બચાવી લેવા માટે કૈકેયીએ વરદાન માગ્યું જેથી પુત્રવિરહ થાય અને છતાં પુત્ર રામ જીવતો રહે. તેમ છતાં અહીં વાચક/પ્રેક્ષકને એક વાત સમજાતી નથી. કવિ કૈકેયી દ્વારા જણાવે છે કે કૈકેયીને ચૌદ દિવસ એમ કહેવું હતું પણ ચિત્ત વ્યાકુલ હોવાને કારણે ચૌદ વર્ષ એમ કહેવાઈ ગયું. આ વાત સ્વીકાર્ય લાગતી નથી. ચૌદ દિવસના વિરહમાં રાજા દશરથનું પુત્રવિરહથી અવસાન થાય એટલા કાચા દિલના તો એ નહોતા જ. વિશ્વામિત્ર ઋષિ રામને યજ્ઞના રક્ષણાર્થે લઈ ગયેલા તેથી દશરથ નાની નાની મુદ્દતના પુત્રવિરહથી તો ટેવાયેલા હતા. તેમ છતાં કૈકેયીનું પાત્ર ઘણું ઉદાત્ત થઈ જાય છે. તેણે વર્ષો સુધી સૌની નિંદા અનુભવી અને ખાસ કરીને પુત્ર ભરતની ક્રૂર ટકોરો સાંભળી, જગતની નજરે કેટલી હલકી પડી. તેમ છતાં મૂંગે મોઢે બધું સહન કર્યું જેથી રામની જિંદગી બચી જાય!

ભરત માતાને પૂછે છે કે પુત્રવિરહ કરાવવા મને કેમ દૂર ન મોકલ્યો, ત્યારે કૈકેયી ઉત્તર આપે છે કે તું મામાને ત્યાં રહેતો એટલે તારું દૂર રહેવું એ સ્વાભાવિક બની ગયું હતું. આ સંવાદ રામાયણની યાદ અપાવે છે અને ભરતને કયા સંજોગોમાં મામાને ત્યાં રહેવાનું થતું હશે તે વિશે આપણને વિચાર કરતા કરી મૂકે છે.

આ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં કોઈ પાત્ર નાનું કે મોટું તદ્દન દુષ્ટ નથી, તેના હૈયામાં ક્યાંક સારપ પડેલી જ દેખાય છે, અને તેનું વ્યક્તિત્વ સ્પર્શી જાય તેવું હોય છે. ઘટોત્કચ, કર્ણ, દુર્યોધન, કૈકેયી તેનાં કેટલાંક ઉદાહરણ છે, પણ આ તો પ્રત્યેક રૂપકમાં નજર નાખતાં જ સર્વત્ર દેખાય છે. કંસનું નિરૂપણ બાલચરિતમાં કર્યું છે તે પરથી કવિની માનવ–સ્વભાવ પરની પકડ પરખાય છે. કંસ ખરાબ રાજા નથી, તે હૃદયહીન કે જડ પણ નથી. માત્ર અંગત સ્વાર્થથી

પ્રેરાઈને તે ધર્મ-અધર્મનો વિવેક ચૂકી જાય છે. તેને ક્રમે ક્રમે વિહ્વલ થતો બતાવ્યો છે તેવું જ દુર્યોધનનું દૂતવાક્યમાં દેખાય છે. કોઈ અપવાદ હોય તો કંઈક અંશે શકુનિ, જેની કુટિલતા અને ખંધાઈ આ રૂપકોમાં રજૂઆત પામી છે. દુર્યોધન તો વીર તો છે જ પણ સાથોસાથ વત્સલ પિતા છે. પંચરાત્રમાં પોતાના પુત્ર ઉપરાંત તેને અભિમન્યુ પ્રત્યે પણ વાત્સલ્ય છે અને બાલક તો કોઈ પણ હોય તેને સંભાળવાની જવાબદારી પોતાની છે એ ભાન તેને સતત રહ્યા કરે છે. આવાં ઉદાહરણ જગ્યાએ જગ્યાએ જોવા મળશે જેમાં કવિનો માનવતામાં વિશ્વાસ છલકાતો દેખાય છે. એકતા, અહિંસાનો સંદેશ કવિએ સર્વત્ર આપ્યો જ છે. ગમે તેટલી મહાન કે સામાન્ય વ્યક્તિ હોય પણ તેમાં માનવ માનવ વચ્ચેનો સ્નેહ, વિશ્વાસ અને અન્યાય સામે થવાનો જુસ્સો વગેરે કવિએ નિરૂપ્યા જ છે. વળી કોઈ પાત્રને દૈવી કક્ષાએ નથી બેસાડી દીધું, તેમાં માનવ-સુલભ ભાવો અને વ્યવહાર બતાવ્યા જ છે. રામ, સીતા, કૃષ્ણ તેનાં થોડાં ઉદાહરણ છે. દેવ કે રાક્ષસ, રાજા કે રંક સૌ પ્રથમ માનવ છે, પછી બીજું કશું અને તેથી આ પાત્રો આપણા હૃદયને સ્પર્શી જાય છે.

આ રૂપકોમાં શૃંગારનું નિરૂપણ અવિમારકમાં મળે છે. અન્યત્ર સ્ત્રી માતા તરીકે કે સ્વસ્થ, સમજદાર પત્ની તરીકે નિરૂપાઈ છે, જેની સલાહ આદરપૂર્વક લેવાતી હોય. અવિમારકમાં કુરંગીનાં માતા-પિતાનું પ્રસન્ન દાંપત્ય બતાવ્યું છે. એવી જ રીતે પ્રતિમામાં રામ-સીતા સ્વસ્થ પ્રેમાળ પતિ-પત્ની તરીકે આપણી સામે આવે છે. અભિષેક અટક્યો ત્યારે રામ સીતા પાસે દોડી જાય છે. તેમ જ પિતાના શ્રાદ્ધની ચિંતા થતાં સીતા પાસે પહોંચી જાય છે અને આશ્રમમાં વૃક્ષોને પાણી પાતી જોઈને તેને માટે દુઃખી થાય છે. તે શ્રાદ્ધ કેવી રીતે કરવું તે બાબતમાં સીતાની સલાહ લે છે. આ રૂપકોમાં સ્ત્રીનું સ્થાન આદરપૂર્ણ છે. પ્રતિમામાં માતાઓ પ્રત્યે સૌને આદર છે. ભરત રામને આશ્રમમાં મળવા આવે છે ત્યારે રામ લક્ષ્મણને ભરતનો સત્કાર કરવાનું પહેલાં કહે છે, પછી તરત જ રોકે છે અને કહે છે કે આ (સીતા) પોતે જ જાય, માતાને પુત્ર પ્રત્યે હોય તેવો ભાવ રાખીને (इयं स्वयं गच्छतु मातृहेतोर्मातेव भावं तनये निवेश्य—प्रतिमा નાટક ૪·૧૨). આ કવિની માનવસ્વભાવ પરની પકડની તો પ્રશંસા કરીએ તેટલી ઓછી પડે. સીતાને માતાનું પદ આપીને અને ભરતને લઈ આવવાનું કહીને તેને એટલી ઊંચી બનાવી દીધી કે કોઈ કટુતા કે અસંતોષને સ્થાન જ ન રહે. અવિમારકમાં કુરંગીના પિતા તેના લગ્નની બાબતમાં પોતાની પત્ની સાથે મળીને વિચારણા કરે છે.

આ રૂપકોમાં સ્ત્રીને માતા, પુત્રી, સ્વસ્થ ગૃહિણી તરીકે નિરૂપિત કરી છે. શૃંગારપૂર્ણ વાતાવરણ ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. અવિમારક તેમાં અપવાદ ગણાય,

કારણ કે અવિમારક અને કુરંગીના પ્રેમ પ્રસંગો છે. અવિમારક અપરિણીત છે અને કુરંગીને હાથીથી બચાવતાં તેના પ્રત્યે આકર્ષાય છે. સૌને આ યુવાન ગમી જાય છે અને આ જોડી સૌને સ્વીકાર્ય લાગે છે. માત્ર અવિમારક અન્ત્યજ છે એ વાત સહેજ ખૂંચે છે. પણ તરત જ જાણ થાય છે કે શાપવશાત્ તેને આ પ્રકારની જિંદગી જીવવાની છે; બાકી એ તો યુવાન, રૂપવાન, શૂરવીર, સંવેદનશીલ રાજકુમાર છે.

સ્વપ્નવાસવદત્તમાં ઉદયનને જણાવવામાં આવે છે કે તેની પ્રિયતમા–પત્ની વાસવદત્તા બળી ગઈ છે અને રાજ્યના ઉત્કર્ષને માટે તેને મગધના રાજા દર્શકની બહેન પદ્માવતી સાથે પરણાવવામાં આવે છે. સામાન્ય રીતે સંસ્કૃત રૂપકોનો નાયક દક્ષિણ હોય છે, અર્થાત્ તેને એક કરતાં વધારે પત્ની હોય તો તદ્દન છેલ્લી પ્રિયતમા કે પત્ની પ્રત્યે પ્રેમ હોય પણ આગળની પત્ની કે પત્નીઓ પ્રત્યે તે કદી અપમાનજનક વર્તન કે તેમની અવગણના કરતો નથી. ઊલટું તેમનું મન સાચવે છે, તેમને અનુકૂલ રહે છે, તેનું વર્તન દક્ષિણ હોય છે. જ્યારે સ્વપ્નવાસવદત્તમાં ઉદયનને પ્રેમ તો પ્રથમ પત્ની વાસવદત્તા માટે જ છે અને બીજી પત્ની પદ્માવતીની તે ઈજ્જત કરે છે, તેનાં રૂપ, શીલ, માધુર્ય તેને ખૂબ ગમે છે, તેને કોઈ રીતે દુઃખ ન થાય, તેનું સ્થાન બરાબર જળવાય એ જોવા પ્રયત્નશીલ હોય છે.

વળી સામાન્ય રીતે નાયકની પત્ની/પત્નીઓ અને પ્રેમિકા વચ્ચે ઈર્ષ્યાનો ભાવ બતાવ્યો હોય છે જ્યારે અહીં તો અમાત્ય યૌગન્ધરાયણ વાસવદત્તાને પદ્માવતીને સોંપીને જતો રહે છે એટલે તે પદ્માવતીની વડીલ કે માર્ગદર્શક કે આદરપાત્ર સખી બની રહે છે અને એ વચ્ચે એવી લાગણી જન્મી છે કે પદ્માવતી વાસવદત્તા વિના રહી ન શકે. જો કે એ વખતે તેને ખબર નથી હોતી કે વાસવદત્તા ઉદયનની પત્ની છે, એ પત્ની જે ઉદયનના ઉત્કર્ષ ખાતર પોતે બળી ગઈ છે એ વાત ફેલાવીને અજ્ઞાત રહેવા કબૂલ થઈ છે. પણ આ પરથી, અને બીજાં રૂપકોમાં કુટુંબ–સ્નેહનું નિરૂપણ છે તે પરથી એ સ્પષ્ટ જ છે કે કવિ કૌટુંબિક સ્નેહ, સંપ, વાત્સલ્ય અને કુટુંબને યોગ્ય ઉદાત્ત ભાવનાઓનો આગ્રહી છે, જ્યાં સ્વાર્થ કરતાં બીજા પ્રત્યે સ્નેહ અને ત્યાગની ભાવના ચઢિયાતી હોય. પ્રતિમામાં અને સર્વત્ર આનાં પ્રમાણ મળી રહે છે.

કવિને માનવસ્વભાવની ઝીણામાં ઝીણી વિગતની સચોટ સમજ છે અને તેનું ચિત્રણ તેણે અસામાન્ય અને કલાત્મક રીતે કર્યું છે. મધ્યમવ્યાયોગમાં મધ્યમ માટે સ્નેહ હોવા છતાં પિતા જ્યેષ્ઠ પુત્ર પ્રત્યે અને માતા સૌથી નાના દીકરા પ્રત્યે ઢળેલાં છે, અને તેથી મધ્યમ ઘડીક દુભાય છે પણ પછી પોતાની ઉદાત્તતાને વિજયી બનાવી ત્યાગની દિશામાં આગળ વધે છે. વાસ્તવિકતાને ભૂલ્યા

વિના કવિએ કેટલું પ્રામાણિક નિરૂપણ કર્યું છે. પ્રતિમા નાટકમાં ભરત રામને મળવા આવે છે ત્યારે સીતાને સ્ત્રીસહજ ગુસ્સો આવી જાય એવી શક્યતા હતી પણ રામે તેને જ, માને તનય પ્રત્યે હોય તેવો ભાવ રાખી ભરતને સત્કારવા મોકલી તે હકીકત મનમાં જરાક જેટલી પણ મલિનતા છુપાઈને બેઠી હોય તે દૂર કરી તેને ખૂબ મોટું અને ઉદાર બનાવી દે છે. બીજી બાજુ માનવમાં તેને સહજ એવા શોખ અને નાની નાની નબળાઈઓ હોય તે બતાવવાનું પણ કવિ ચૂકયા નથી. કંસ અને દુર્યોધનને બાલચરિતમાં અને દૂતવાક્યમાં અંતરથી વિહ્વળ અને નબળા થતા બતાવ્યા છે તે વાંચી કોઈ પણ અત્યારનો માનસશાસ્ત્રી ખુશ થઈ જાય.

સંસ્કૃત રૂપકોમાં વિદૂષક લગભગ દરેક રૂપકમાં હોય છે અને ક્યાંક તેને વધુ પડતું મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું હોય તેવું પણ લાગે. તે મહાબ્રાહ્મણ, નામનો બ્રાહ્મણ હોય છે, દેખાવે કઢંગો હોય છે, શાસ્ત્રજ્ઞાન હોતું નથી પણ તેની જ શેખી મારીને સૌને હસાવે છે અને હર ઘડીએ મૂર્ખાઈભરી વાતો કરે છે અને ભોજન આરોગવાની ઉતાવળમાં હોય છે. આ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં અવિમારકમાં સંતુષ્ટ, દરિદ્રચારુદત્તમાં મૈત્રેય અને પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ અને સ્વપ્નવાસવદત્તમાં વસન્તક વિદૂષક તરીકે મળે છે પણ આ વિદૂષકોમાં અન્ય રૂપકોના વિદૂષકો કરતાં થોડું વૈશિષ્ટ્ય છે. આ રૂપકોનો વિદૂષકો પણ ભોજનની વાત કરે છે, બોલવામાં નામોની ભૂલ કરે છે, શાસ્ત્રજ્ઞાનમાં ગોટાળા કરે છે, પણ ક્યાંય અતિરેક જોવા મળતો નથી, તેથી કંટાળો નથી આવતો. સંતુષ્ટ કે વસન્તકની નાયક પ્રત્યેની વફાદારી અને મમતા એ પાત્રને ખૂબ સજીવ અને પ્રિય બનાવી દે છે. અવિમારકના સંતુષ્ટની હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવાની રીત વિશિષ્ટ છે, માર્મિક છે, જ્યારે સ્વપ્ન-વાસવદત્તનો વસંતક પોતાની રીતે ઉદયનને વાસવદત્તાની યાદ અપાવતો રહે છે એમ વાચક/પ્રેક્ષકને લાગ્યા કરે છે જેથી વાસવદત્તાનો ત્યાગ ભૂલે ન જાય. પણ હાસ્ય માટે કવિએ માત્ર વિદૂષકનો જ ઉપયોગ કર્યો છે એવું નથી.

જયદેવે ભાસો હાસઃ એમ કહ્યું છે. ઘણાને ફરિયાદ છે કે આ તો માત્ર પ્રાસ માટે જ કહ્યું છે, બાકી ભાસમાં હાસ્યરસ જરાય ખીલ્યો નથી. શ્રી રસિકલાલ પરીખે આ કથનનો જુદો જ અને ગમી જાય એવો અર્થ કર્યો છે. "કામિનીના લાવણ્ય–અનુભવમાં જે સ્મિતનું સ્થાન છે તે કવિતા કામિનીના અનુભવમાં ભાસનું સ્થાન છે. આ રૂપક આ નાટકોને બરાબર બંધ બેસે છે. સાદૃશ્ય વિગતવાર જણાવવું મુશ્કેલ છે. પણ આ નાટકોમાં કોમળતા છે, મીઠાશ છે, મૃદુ વીર્ય-શાલિતા છે. વધારે કહેવું નિષ્પ્રયોજન છે, કારણ એ રીતે મૂળ અનુભવ બરાબર સમજાવી શકાય એમ નથી; અને છતાંય આ સમગ્ર નાટ્યસૃષ્ટિને કવિતાકામિનીના લાવણ્યમાં સ્થાન આપવું હોય તો 'હાસ' જેટલું યોગ્ય સ્થાન બીજું એક પણ

નથી એ વિચાર ખસી શકતો નથી. સ્વપ્નવાસવદત્તા તો જાણે કવિતાસુન્દરીના મુખ ઉપરનું ચિરંજીવી સ્મિત હોય એમ જ લાગ્યા કરે છે." (સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય પૃ. ૪૦)

આ રૂપકોનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ એ છે કે તેમાં હાસ્ય માત્ર વિદૂષક કે એવા કોઈ અન્ય પાત્રની કુરૂપતા કે મૂર્ખાઈભર્યાં વચનો પર આધારિત નથી. આ રૂપકોમાં સ્વસ્થ સૌમ્ય, કુટુંબસુલભ સ્નેહપૂર્ણ હાસ્ય નજરે ચઢે છે જે સહૃદયને સ્પર્શી જાય છે અને એવા હાસ્યથી ઘણી જગ્યાએ વાતાવરણને તંગ કે વધારે પડતું ગંભીર બનતું અટકાવ્યું છે. જેમ કે પ્રતિમા નાટકમાં રામની પાસે ભરત આવે છે. રામનું હૃદય દ્રવી ઊઠે છે. તે લક્ષ્મણને પાણી લાવવા કહે છે. ભરત કહે છે કે ક્રમથી તો તેણે શુશ્રૂષા કરવાની છે. તે પાણી લઈ આવે છે અને રામ આચમન કર્યાં પછી કહે છે કે "મૈથિલી, લક્ષ્મણનું કામ તો ઘટતું ચાલ્યું" આ શુશ્રૂષાની વાત કરતાં રામ કહે છે કે ભલે ભરત ત્યાં શુશ્રૂષા કરે અને લક્ષ્મણ અહીં આશ્રમમાં કરે. આમ શુશ્રૂષાની વહેંચણી કરી દીધી અને ભરતને રાજ્ય સંભાળવા પાછો મોકલ્યો. આવું વત્સલ વાતાવરણ જમાવવાની ફાવટ આ ત્રિવેન્દ્રમ રૂપકોમાં ધ્યાન ખેંચે છે. મધ્યમવ્યાયોગમાં ઘટોત્કચ અને મધ્યમ–ભીમ વચ્ચે યુદ્ધ થાય છે, ત્યાં ભીમને અને પ્રેક્ષક/વાચકને ખબર છે કે આ પિતા–પુત્રનું દ્વન્દ્વયુદ્ધ છે, પણ ઘટોત્કચ એ જાણતો નથી અને અજાણતાં પોતાની માતા પ્રત્યેની ભક્તિ અને પિતા માટેનું અભિમાન વ્યક્ત કરતો રહે છે ત્યારે ભીમની સાથોસાથ વાત્સલ્યપૂર્ણ સ્મિત સામાજિકના હોઠે પણ ફરકે છે. એવું જ પંચરાત્રમાં અભિમન્યુ અને અર્જુન (બૃહન્નલાના વેષમાં) અને ભીમ (રસોયા તરીકે અજ્ઞાત રહેતો) નું છે. ભીમ અને અર્જુન બન્ને અભિમન્યુને ચીડવે અને એ રીતે લાડ લડાવે છે અને પુત્રસ્નેહનો લહાવો લે છે. આવું મીઠું વત્સલ હાસ્ય બહુ ઓછા કવિઓમાં દેખાય છે જેમાં સ્નેહ અને સ્વાભાવિકતા જ નજરે ચઢતાં હોય. આ રૂપકોમાં ખૂબ ખીલ્યો હોય તો તે રસ છે વાત્સલ્ય (સાહિત્ય દર્પણમાં વાત્સલ્યને રસનો દરજ્જો અપાયાનો ઉલ્લેખ છે એ ધ્યાન ખેંચે તેવું છે અને આ રૂપકો જોતાં એ તદ્દન સ્વીકાર્ય લાગે છે.)

આવાં થોડાંક વિશિષ્ટ લક્ષણો તરફ ધ્યાન દોરવાનો અલ્પ પ્રયાસ કર્યો છે. આ રૂપકોમાં મન ભરી દે અને સ્પર્શી જાય તેવા પ્રસંગો ડગલેને પગલે મળે છે જેમાં કૌટુંબિક ભાવના સહાનુભૂતિપૂર્ણ વ્યવહાર, સંપ, સ્નેહ, કર્તવ્યનિષ્ઠા વગેરે ભાવો અને સદ્‌ગુણો છલોછલ ભર્યા છે અને તે પણ તદ્દન સ્વાભાવિક અને કલાત્મક રીતે. આ રૂપકોએ અનેક પ્રશ્નો અને વિવાદો ઊભા કર્યા છે પણ મનને તૃપ્ત કરી દે તેવા આનંદનો અનુભવ પણ કરાવ્યો છે.

सम्पादकीयम्

सुविभक्तमुखाद्यङ्गैर्व्यक्तलक्षणवृत्तिभिः ।
परेतोऽपि स्थितो भासः शरीरैरिव नाटकैः ॥

શ્રી દ. રા. શેવડે ગુરુજી કાર્યગૌરવ નિધિ ટ્રસ્ટ, અમદાવાદની પ્રેરણાથી અનુસ્નાતક સંસ્કૃત વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદે તા. ૨૯–૩૦ નવે. ૧૯૯૪ના દિવસોએ એક રાજ્યસ્તરીય "ભાસ–પરિસંવાદ"નું આયોજન કર્યું હતું. તેમાં જે સંશોધન/અભ્યાસ લેખો રજૂ થયા હતા, તેનો સમ્પુટ આજે વિદ્દ્વૃન્દ સમક્ષ પ્રસ્તુત કરતાં આનંદ અનુભવીએ છીએ.

સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં એક નાટ્યકાર તરીકે ભાસનું નામ પ્રાચીન સમયથી સુપ્રતિષ્ઠિત હતું એમ આપણને કાલિદાસના 'માલવિકાગ્નિમિત્રમ્' નાટકની પ્રસ્તાવનામાંથી જાણવા મળે છે. પણ દુર્ભાગ્યે ૧૯ મી સદીના અન્ત સુધી નાટ્યકાર તરીકે ભાસનું નામ, અને (બીજા કેટલાક ઉલ્લેખો ઉપરથી) તેમની કેટલીક નાટ્ય કૃતિઓનાં નામોની જ માહિતી મળતી હતી. પણ વાસ્તવિક રીતે ભાસની કોઈ કૃતિ ક્યાંયથી મળતી નહોતી. પરંતુ વીસમી સદીના આરંભે ઈ. સ. ૧૯૦૯ માં મહામહોપાધ્યાય ટી. ગણપતિશાસ્ત્રીએ સંસ્કૃત ગ્રન્થોની પ્રાચીન હસ્તલિખિત પ્રતો ભેગી કરવાનું કામ શરૂ કર્યું ત્યારે તેમને મલયાલમ લિપિમાં તાડપત્ર ઉપર લખાયેલી, લગભગ ૩૦૦ વર્ષ જૂની, ૧૦૫ પાનાંની હસ્તલિખિત પ્રત દક્ષિણ ભારતમાંથી પદ્મનાભ પુરમ્‌ની નજીક આવેલા 'મનલિક્કર મઠમ્'માંથી મળી આવી; જેમાં ૧. સ્વપ્નવાસવદત્તમ્, ૨. પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ, ૩. પંચરાત્ર, ૪. ચારુદત્ત, ૫. દૂતઘટોત્કચ, ૬. અવિમારક, ૭. બાલચરિત, ૮. મધ્યમવ્યાયોગ, ૯. કર્ણભાર અને ૧૦. ઊરુભંગ (તથા ૧૧. બીજા એક રૂપકનો ટુકડો, કે જે પાછળથી 'દૂતવાક્યમ્' તરીકે ઓળખાયો હતો)–એમ દશેક રૂપકોનો સમાવેશ થતો હતો. ત્યાર પછી, બીજી વખત શોધખોળ કરતાં બીજાં બે નાટકો–૧૨. અભિષેક અને ૧૩. પ્રતિમાની હસ્તલિખિત પ્રતો (તથા પહેલી વખત મળેલાં અગિયાર રૂપકોની અન્ય હસ્તપ્રતો પણ) હાથ લાગી. આ હસ્તપ્રતો કૈલાસપુરમ્, હરિપદ, ચેન્ગન્નુર, મન્ગનમ્, અને શાહી ગ્રન્થાલય જેવા ખાનગી ગ્રન્થ ભંડારોમાંથી મળી હતી. 'દૂતવાક્યમ્'ની એક પૂર્ણ હસ્તપ્રત પણ આમાંથી જ ઉપલબ્ધ થઈ. આ બધી હસ્તપ્રતો પણ મલયાલમ લિપિમાં જ હતી.

ટી. ગણપતિશાસ્ત્રીએ આ નાટકોનો અભ્યાસ કરીને, કેરળના ત્રિવેન્દ્રમ્ શહેરમાંથી 'ત્રિવેન્દ્રમ્ સંસ્કૃત સિરીઝ' હેઠળ (ઈ. સ. ૧૯૧૨ માં) તેનું ક્રમશઃ પ્રકાશન કર્યું; તથા બાણભટ્ટ કૃત 'હર્ષચરિત' અને રાજશેખર કૃત 'સૂક્તિ મુક્તાવલી'ના કેટલાક ઉલ્લેખોને આધારે તે નાટકોને "ભાસ-વિરચિત" જાહેર કર્યાં. આને 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો' "ભાસ નાટકચક્ર" કે "ભાસના નામે ચઢાવાયેલાં નાટકો" તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

આ સ્વપ્નવાસવદત્તાદિ તેર રૂપકો 'મહાકવિ ભાસે રચેલાં છે' એવા ટી. ગણપતિશાસ્ત્રીના અભિપ્રાયનો સર્વસંમતિથી સ્વીકાર નહીં થયો હોવા છતાંય, આ રૂપકો ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ઉત્કૃષ્ટ છે એમાં ભાગ્યે જ વિવાદ છે.

ઈ. સ. ૧૯૨૨ માં શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખે 'પુરાતત્ત્વ' નામના સામયિકમાં લખ્યું કે–"આ નાટકોની પ્રાપ્તિથી સંસ્કૃત સાહિત્યના મહત્ત્વમાં અને પ્રતિષ્ઠામાં ભારે વધારો થયો છે. અત્યાર સુધી નહિ અનુભવેલી રસસામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ છે." શ્રી કેશવલાલ હ. ધ્રુવના શબ્દોમાં તેનો કર્તા પ્રાચીન તેમજ અર્વાચીન 'નાટક-કારોમાં બેશક માર્ગ મૂકાવે' એવો દેખાય છે.

એક સમયે, ભાસની નાટ્યકૃતિઓ પ્રચારમાં હોતાં મહાકવિ કાલિદાસને પણ નાટ્યક્ષેત્રે ડગ માંડતાં અકળામણ અનુભવવી પડી હતી. તથા પરીક્ષાર્થે ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'ને અગ્નિમાં નાખ્યું તો અગ્નિએ પણ એને બાળ્યું નહીં! –એવી અનુશ્રુતિ છે. આમ કાલવિવેચકે પણ જેને પ્રમાણ્યું અને અમર-સાહિત્ય જાહેર કર્યું છે તે ભાસનું નાટ્યસર્જન વારંવાર અવલોકવાનું મન થાય એવું છે. અલબત્ત, નાટ્યકાર તરીકે ભાસનું મૂલ્યાંકન કરતાં પહેલાં, આવા અભ્યાસની કેટલીક મર્યાદાઓ છે, તે પણ સમજી લેવી અનિવાર્ય છે. જેમ કે, ૧. આ રૂપકોનું કર્તૃત્વ સંપૂર્ણપણે અસંદિગ્ધ નથી. ૨. આ કૃતિઓનો સમયની દૃષ્ટિએ રચનાનુક્રમ આપણે જાણતાં નથી. ૩. 'ચારુદત્ત' જેવી કૃતિ ઘણા વિદ્વાનોને અપૂર્ણ લાગી છે. ૪. ભરતના 'નાટ્યશાસ્ત્ર'ની રચના પહેલાં ભાસનો સમય મૂકવો કે પછી મૂકવો? એના નિર્ણય ઉપર ભાસના નાટ્યકાર તરીકેના મૂલ્યાંકનમાં ભારે તફાવત પડી જવાનો.

તથાપિ આ રૂપકોનો પ્રાથમિક દૃષ્ટિએ જ પરિચય કરતાં ત્રણ મુદ્દાઓ ધ્યાન ઉપર આવે છે: ભાસના નામે પ્રસિદ્ધ થયેલી આ નાટ્યકૃતિઓ સંખ્યા બાહુલ્યની દૃષ્ટિએ, સ્વરૂપવૈવિધ્યની દૃષ્ટિએ અને કથાવસ્તુના વૈવિધ્યની દૃષ્ટિએ બીજા કોઈ પણ સંસ્કૃત નાટ્યકવિની નાટ્યકૃતિઓમાં મૂર્ધન્ય સ્થાને વિરાજે છે.

બીજા એક દૃષ્ટિકોણથી બાણભટ્ટના ધ્યાન ઉપર એ પણ આવ્યું છે કે ભાસનાં રૂપકો 'બહુભૂમિકા'ઓવાળાં છે. અર્થાત્ ભાસે જે વિશાળ પાત્રસૃષ્ટિ સર્જી છે તેવી અને તેટલી પાત્રસૃષ્ટિ બીજા એક પણ સંસ્કૃત કવિએ સર્જી નથી. આવા કવિ ભાસનાં રૂપકોનો સંશોધનાત્મક અને આસ્વાદમૂલક અભ્યાસ અનેક વિદ્વાનોએ પ્રસ્તુત કર્યો છે. જેમાં શ્રી ટી. ગણપતિશાસ્ત્રી ડૉ. પીશારોટી, ડૉ. એ. ડી. પુશાલકર, ડૉ. જી. કે. ભટ, શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખ, શ્રી દેવધર, ડૉ. શ્રી સુકથંકર, પ્રો. ઉન્ની વગેરેનાં નામો અગ્રગણ્ય છે. આટલા બધા વિદ્વાનોના વિવેચનાત્મક અભ્યાસો આપણી સમક્ષ હોય, તે પછી ભાસનાં રૂપકો વિશે પરિસંવાદની શી પ્રસ્તુતતા હોઈ શકે ? તે અત્રે વિચારણીય છે. મહાકવિ કાલિદાસ વિશે ઉજ્જયિનીમાં પ્રતિવર્ષે સમારોહ યોજાય કે ભાસ વિશે આવાં પરિસંવાદો થાય ત્યારે 'નવું શું કહી શકાય ?' એવો પ્રશ્ન આજકાલ ઘણા લોકો પૂછતા હોય છે. એમને મન કવિવર રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે કે શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ અમુક સંસ્કૃત કાવ્યનો રસાસ્વાદ કરાવી દીધા પછી નવું કહેવાની શક્યતા રહેતી નથી. આની સામે અમારે એ વાત કહેવાની છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યની એ આગવી અસ્મિતા છે કે તે કોઈ પણ યુગના અને કોઈ પણ ભૂગોળના વાચકને નિત્ય નવો આનંદ આપતું રહ્યું છે. क्षणे क्षणे यन्नवताम् उपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः । એ પંક્તિ જો કોઈને પણ માટે સર્વાંશે ચરિતાર્થ થતી હોય તો તે સંસ્કૃત સાહિત્યને માટે થાય છે. આમ નવો નવો કાવ્યાર્થ, નવી વ્યંજનાઓ, નવો રસાસ્વાદ આપવાની ક્ષમતા સંસ્કૃત સાહિત્યમાં છે જ એ સનાતન અનુભવ સ્વીકારવો રહ્યો. તથા બીજી તરફથી, કાલાનુક્રમે સાહિત્યરસિકોની જે નવી પેઢીઓ આવતી જાય છે તેમના સંદર્ભમાં શ્રી રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠકે કહેલી વાત સ્મરણીય છે : "...સમીક્ષાના ઉમેદવારે વિવેચનના અભ્યાસ ખાતર આપણી ઉત્તમ સાહિત્યની કૃતિઓની સ્વતંત્ર વિવેચના કરી જોવી જોઈએ. વ્યાસ, કાલિદાસ, ભવભૂતિ, શૂદ્રક જેવા કલાકારોની વિવેચના કરીને તેણે જોવું જોઈએ કે બીજા વિવેચકો કરતાં પોતે શું નવી કહી શકયો, પોતાના પુરોગામી વિવેચકોની કઈ કઈ અપૂર્ણતાઓ કે ખામીઓ પૂરી કરી શકયો, કઈ કઈ ક્ષતિઓ સુધારી શકયો. પ્રાચીન શિષ્ટ કૃતિઓ ઉપરની વિવેચના કરવામાં મોટો ફાયદો એ છે કે તેમાં વર્તમાન સમયના રાગદ્વેષોને ઓછામાં ઓછું સ્થાન હોય છે, પોતાની વિશિષ્ટ શક્તિ કે શોખને અનુકૂળ કૃતિ પસંદ કરવાને પૂરતો અવકાશ હોય છે." (સાહિત્યાલોક : ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, ૧૯૭૩, પૃ. ૪૫). આમ ભાસ, કાલિદાસ વગેરે પ્રશિષ્ટ કવિઓની કૃતિઓ ઉપર સમયે સમયે પરિસંવાદો, વ્યાખ્યાનો વગેરે થતા રહેવા જોઈએ, કે જેથી નવી પેઢીની કલમોને ધાર કાઢવાનું અને કેળવવાનું નિમિત્ત

મળી રહે. આમ પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત સાહિત્ય સાચા અર્થમાં 'રમણીય' હોઈને તથા સાહિત્યાસ્વાદના ક્ષેત્રમાં કોઈ શબ્દ અંતિમ ન હોઈને સંસ્કૃતકાવ્યકૃતિઓ વિશે આયોજિત થયેલા અને થનારા પરિસંવાદોની પ્રસ્તુતતા સ્વીકારવી જોઈએ.

અમારા સંસ્કૃત વિભાગે ભાષા સાહિત્યભવન, ગુજ. યુનિ. ના સભાખંડમાં આયોજેલા ભાસ વિષયક પરિસંવાદમાં જે સંશોધન અને અભ્યાસલેખો રજૂ થયા હતા તેનો સમ્પુટ આપના હાથમાં છે. આશા છે કે ઉપર્યુક્ત દ્વિવિધ અભિગમોથી વાચકવૃન્દ તેનું સ્વાગત કરશે.

આ પ્રસંગે અમે શ્રી શેવડે ગુરુજી કાર્યગૌરવ નિધિ ટ્રસ્ટ, અમદાવાદનો અને તેમના પ્રમુખ શ્રી વિનયકુમાર વિ. જોશી અન્ય સાથી ટ્રસ્ટીગણનો હૃદયપૂર્વક આભાર માનીએ છીએ. કેમકે તેમના ટ્રસ્ટની આર્થિક સાહાય્યથી જ આ પરિસંવાદનું આયોજન શક્ય બન્યું હતું, તથા આ લેખ સમ્પુટ પ્રકાશિત કરવા માટેની અનુકૂળતા પણ તેમણે જ કરી આપી છે. ગયા વર્ષે પાણિનીય વ્યાકરણ વિશે પરિસંવાદ ગોઠવવા માટે પણ આ ટ્રસ્ટે મોટી પ્રેરણા આપી હતી. (જેના લેખોનો સંગ્રહ પણ ભવિષ્યમાં પ્રગટ થશે એવી આશા છે). આમ સંસ્કૃત અને સંસ્કૃતિના ચાહક એવા પૂ. ગુરુજી શ્રી શેવડે સાહેબને વન્દન કરીને આભારની લાગણી વ્યક્ત કરીએ છીએ.

પદ્મશ્રી પ્રોફે. એસ્તરબહેન સોલોમને આ પરિસંવાદનું ઉદ્‌ઘાટન કરીને તે પ્રસંગે 'ભાસનાં રૂપકોની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ' વિશે બહુ મનનીય પ્રવચન આપ્યું હતું; જેને અહીં પ્રાક્કથન રૂપે મૂક્યું છે. 'અમારા સંસ્કૃત વિભાગને તેની શૈક્ષણિક પ્રવૃત્તિઓમાં ડૉ. સોલોમનબહેન તથા ડૉ. તપસ્વી નાન્દીસાહેબ જેવા ભૂતપૂર્વ વિભાગાધ્યક્ષોના સતત ઉત્સાહવર્ધક આશીર્વાદ અને શુભેચ્છાઓ મળતા રહે છે, તથા આ પરિસંવાદના સંયોજક ડૉ. એલ. વી. જોશીની શુભેચ્છાઓ પણ અત્રે ઉલ્લેખનીય છે. અમે તેમના આભારી છીએ.

આ પરિસંવાદમાં વિદૂષી સ્વ. ડૉ. શ્રીમતી ચન્દ્રકુંવરબા સોઢા અને શ્રી અજિત ઠાકોરે પણ તેમના અભ્યાસલેખો રજૂ કર્યા હતા. પરંતુ તે પ્રકાશનાર્થે અમને સુલભ થઈ શક્યા નથી. આ પરિસંવાદમાં ઉપસ્થિત રહી જેમણે લેખો રજૂ કર્યા, એ લેખો ઉપરની ચર્ચામાં ભાગ લીધો, અને એ લેખોને ચર્ચાના અનુસંધાને મઠારીને પ્રકાશનાર્થે અમને મોકલી આપ્યા તે સૌના અમે આભારી છીએ.

અભ્યાસીઓનાં સૂચનો આવકાર્ય છે.

સમ્પાદક

વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ

॥ श्रीः ॥

૧. ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો અંગે વધુ વિચાર

—ડૉ. તપસ્વી નાન્દી
અમદાવાદ

ભાસનાં કહેવાતાં આ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો અંગે ઘણા વિદ્વાનોએ ગણનાપાત્ર પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો છે. Bhāsāites અને Anti-Bhāsāites ભાસના કર્તૃત્વનું સમર્થન કરનાર અને તેનું ખંડન કરનાર તથા મધ્યમમાર્ગીઓ એમ ત્રિપથગા ભાસ-ગંગાથી આપણે સુપરિચિત છીએ. છતાં એ. કે. વોર્ડર (Indian Kāvya Literature, Vols. I–V, Motilal Banarasidass, Edn. '74 (vol. II).), તથા ડૉ. એન. પી. ઉન્ની (New Problems in Bhāsa plays, આવૃત્તિ '૭૮, ત્રિવેન્દ્રમ્)ના પ્રયત્નો ખૂબ આધુનિક છે. ડૉ. ઉન્નીના ગ્રંથમાં ડૉ. કુંજુન્ની રાજાએ પ્રાસ્તાવિક નોંધ પણ આપી છે. અમારા ગુરુ પૂ. રસિકલાલ છો. પરીખે આજથી લગભગ ૭૦ વર્ષ પહેલાં 'પુરાતત્ત્વ' નામે સામયિકમાં આ વિશે વિમર્શ કરતા સંશોધન લેખો પ્રગટ કરેલા તે આજ પણ એવા જ તાજા છે. તેમની તટસ્થ અને શાસ્ત્રીય રજૂઆત આગળ ડૉ. વોર્ડરની અંગત અભિગમ/આગ્રહને કારણે થોડી રંગાયેલી રજૂઆત ઊતરતી કક્ષાની છે તે નિર્વિવાદ છે. તે આપણે ચકાસીશું. પ્રસ્તુત લેખમાં ડૉ. વોર્ડર અને ડૉ. ઉન્નીની વિચારણાનું સ્વારસ્ય સવિસ્તર રજૂ કરી તેમના અભિપ્રાયોનો ઘેરો વિમર્શ કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. પરિણામે મારી પોતાની ગતિ તો અભિજ્ઞાન-શાકુન્તલના પાંચમા અંકની શકુન્તલા જેવી જ છે. તે જણાવે છે કે, आर्यस्य परिणय एव सन्देहः, कुतो मे दूराधिरोहिणी आशा ? ભાસ અને સઘળી ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓનો મેળ કેમેય બેસતો નથી તે આગળ જોઈશું. આમ છતાં, કેટલાક વિદ્વાનો ભાસનાં રૂપકોમાં સંગીત, દાર્શનિક વિચાર, નાટ્યગત દોષો, પાત્રોનું ઉદાત્તીકરણ, અભિનયક્ષમતા, અલંકારવિન્યાસ, કુદરતનું નિરૂપણ, વ. વ. ગંભીર વિષયોનો વિમર્શ કરે છે અને લંબાણથી અને બહાદુરીપૂર્વક બોલે છે ત્યારે ધ્વન્યાલોકનું પેલું વચન પણ યાદ આવે છે કે—यदेतदलीकसहृदयस्वभावनामुकुलित-लोचनैर्नृत्यते तत्र हेतुं न विद्मः । ટૂંકમાં, ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોની ગુણવત્તાની ગવેષણા કરવી એ શાસ્ત્રીય અભિગમ છે, પણ એ નાટકો ઉપર ભાસના નામની છાપ મારીને સોગંદપૂર્વક આગળ વિચારવું એ અંગત અભિનિવેશમાત્ર છે. હવે આપણે વિષયવિસ્તાર કરીશું.

પહેલાં ડૉ. વોર્ડરના સંદર્ભો લઈશું. અહીં એ ઉમેરવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે કે વોર્ડરે નિર્દેશેલા સંદર્ભોમાંના ૮૦% (એંસી ટકા) શ્રી રસિકભાઈએ વધુ શાસ્ત્રીય અને તટસ્થ રીતે વિચાર્યા છે અને છતાં સગવડતા ખાતર—ફક્ત સગવડતા ખાતર જ—તેની સાહિત્યિક આલોચના ભાસને નામે કરી છે અને એ જ પ્રણાલિ અમે અમારા 'સંસ્કૃત નાટકોનો પરિચય', પ્રકાશન યુ. ગ્ર. નિ. બોર્ડ (આ. ત્રીજી, '૯૪)માં પણ અપનાવી છે. વોર્ડરમાં સંદર્ભોના ઘટનમાં અંગત અભિનિવેશ પ્રવેશે છે એની નોંધ પણ આપણે કરતાં રહીશું.

ભાસ અંગે પ્રાપ્ત થતા સંદર્ભો તપાસતાં આપણે જોઈશું કે ધર્મકીર્તિ (૧૭) અશ્વઘોષના 'રાષ્ટ્રપાલ' નાટકનો ગ્રંથકારની ઓળખના સંદર્ભમાં આકસ્મિક હવાલો આપે છે—વાદન્યાય પૃ. ૬૭ ઉપર તે નાટ્યકૃતિના થોડા શબ્દો તેમણે ઉદ્ધૃત કર્યા છે તેમાં—"प्रसङ्गं कृत्वा नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः" એવી નોંધ લેવાઈ છે, જે અશ્વઘોષની શૈલીગત વિશેષતા અંગેની અને કદાચ ખાસ તો પોતાના સમયના પ્રયોગોના સંદર્ભમાં લેવાયેલી હોઈ શકે. વોર્ડર (પૃ. ૧૫૧, વૉ. ૨, એજન) નોંધે છે કે, ભાસ (+૨) આ ઉદ્ધરણમાંના પ્રથમ બે શબ્દો ઉલ્લેખતા નથી, જ્યારે બાકીનું રંગસૂચન એકસરખું છે. બીજી બાજુ +૪ની નાટ્યકૃતિઓનો આરંભ જુદી રીતે પ્રવર્તિત થયો અને તે પાછળથી રૂઢ થયો. તેમાં નાટ્યકાર પોતે એક/બે નાન્દી શ્લોકો આપે છે અને 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' વગેરે નોંધ વાંચવા મળે છે. ડૉ. વોર્ડર પણ સોગંદપૂર્વક ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોને ભાસના કહેવા તૈયાર તો નથી. કેમ કે તેમને પણ તેમાં પૂર્ણ શ્રદ્ધા તો નથી જ, છતાં તેમનું સામાન્ય વલણ આ કૃતિઓને ભાસની માનવા તરફ ઢળે છે. તેમને એ વિગતનો પૂરો ખ્યાલ છે (પૅરા ૯૪૦, પૃ. ૨૬૨ એજન) કે આ કૃતિઓના કર્તૃત્વને પડકારાયું છે, અને તેમનાં બાહ્ય લક્ષણો તેમની ભૌગોલિક સમાન-ગોત્રતાના જ સૂચક છે; છતાં તેમના એક અંગત અભિપ્રાયને રમતો મૂકવા અને અધોરેખાંકિત કરવા તેઓ સૂચવે છે કે, ધર્મકીર્તિએ જે નોંધ કરી તે અશ્વ-ઘોષથી ભાસ (+૨)ના સમયની કૃતિઓની વિશેષતા હશે અને +૪ પછીની નાટ્યકૃતિઓની રૂખ બદલાઈ હશે. વિદ્વાનો જાણી જોઈને આંખ આડા કાન કરે અને તર્કને સ્થાને વિતંડામાં રાચે ત્યારે આવું વલણ અપનાવાતું જોવા મળે છે. આ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓ ઉપરાન્તની કેરલમાંથી પ્રાપ્ત બીજી લગભગ આધુનિક જેવી કૃતિઓમાં પણ આ લક્ષણ જોવા મળે છે એ વિગત તેઓ નજર અંદાઝ કરે છે. એક તો તેમને ડૉ. ઉન્નીના ગ્રંથની કોઈ માહિતી નથી. જો કે તેમના વૉ. ૫ માં કેટલાક મિત્રોના સપ્રેમ ઉલ્લેખમાં ડૉ. ઉન્નીનું નામ તેઓ ટાળી શક્યા નથી, પણ ડૉ. ઉન્નીના આ વિષય અંગેના પૂર્વપ્રકાશિત લેખોને પણ તેમણે ધ્યાનમાં લીધા નથી. ટૂંકમાં, એમનાં તારણો અધૂરી અને અશાસ્ત્રીય

જાણકારીની નિપજ છે. ડૉ. વૉર્ડર (પેરા ૯૪૧, પૃ. ૨૬૩, એજન) નોંધે છે કે, આપણને કેરલના સંસ્કૃત રંગમંચની પરંપરા આ કૃતિઓમાં સચવાયેલી જોવા મળે છે. આપણને જે પાઠ તેમાં ઉપલબ્ધ છે, તે નટોના ઉપયોગનો છે. આથી પ્રાચીન આલોચકોનાં ભાસગત ઉદ્ધરણો જો ઉપલબ્ધ ત્રિવેન્દ્રમ્ સામગ્રીમાં જોવા ન મળે તો તે દોષ નથી આલોચકોનો કે નથી તેને કારણે કૃતિઓના કર્તૃત્વને નકારવાની જરૂર. વાસ્તવમાં આ ઉદ્ધરણો જે તે કૃતિઓમાં જગ્યા શોધીને આપણે ગોઠવી શકીએ તેમ છીએ. તેથી ટૂંકી રંગાવૃત્તિઓમાં તે ન જણાય તો તે અંગે હો હા કરવાની જરૂર નથી. ચાલો, આ કૃતિઓ કદાચ ભાસની હોય તો પણ તે ટૂંકી—(અને તેથી ક્યારેક સકલાત્મક)–રંગાવૃત્તિઓ તો વૉર્ડરે કહી ! તેમને ધર્મકીર્તિમાં ભૂલચુક થવા અંગે કોઈ આશંકા નથી, જ્યારે તેમને મતે આગળ જોઈશું તેમ અભિનવયુક્ત તો ભૂલને પાત્ર જણાય જ છે. વાહ, વૉર્ડર !

સાગરનન્દી (ના. લ. ર. કો., પૃ. ૧૨૨, શ્લોક ૧૨૬ ઉપર, આવૃત્તિ '૭૨, ચૌ. સં. સં., વારાણસી)નું ઉદ્ધરણ 'આમ્ જ્ઞાતમ્' પછી ગોઠવી શકાય એવું વૉર્ડર સૂચવે છે. બીજાં ઉદ્ધરણોનો મૂળમાં અભાવ પણ કૃતિઓની રંગાવૃત્તિઓ તૈયાર કરવામાં થયેલા અતિસંક્ષેપને તેઓ આભારી લેખે છે. ભાષાકીય દૃષ્ટિએ વિચારતાં પણ વૉર્ડરને એવું જણાય છે કે, પાણિનિએ ભાષાનો જે આદર્શ આપ્યો તે રૂઢ બન્યો તે પહેલાં, આત્મગૌરવવાળા કોઈ પણ સંસ્કૃત ગ્રંથકારે તેને સ્વીકાર્યો તે પહેલાં આ કૃતિઓ રચાઈ હશે. અર્થાત્ પાણિનિને જો આપણે –૮માં ગોઠવીએ તો વૉર્ડર પ્રમાણે પાણિનિના ભાષાકીય શાસનની જડ તેમને મતે +૨માં થયેલા ભાસના સમયમાં અર્થાત્ પાણિનિ પછી એક હજાર વર્ષે પણ બરાબર ચોંટી ન હતી ! પાણિનિએ ભાષા ઉપર શાસન કરવા નહિ પણ તેનું સાંગોપાઙ્ગ વર્ણન કરવા પોતાનું descriptive વ્યાકરણ આપ્યું તે વાત બાજુ ઉપર રાખીએ તો પણ કેટલાક વિદ્વાનો સ્વમતસમર્થનના ઉત્સાહમાં તણાઈને વ્યાકરણશાસ્ત્રના અથવા અન્ય શાસ્ત્રના વિદ્વાનોના મનઃદુખને ધ્યાનમાં નથી લેતા એનું આથી મોટું કયું ઉદાહરણ ગણાવીશું ? વૉર્ડર એમ પણ માને છે કે નાટકમાં મહારાષ્ટ્રીના વિનિયોગની પણ પહેલાંની આ કૃતિઓ હશે. તેમને આ કૃતિઓમાંના પ્રાકૃતનો પ્રયોગ અશ્વઘોષ અને શૂદ્રક/કાલિદાસના વચગાળાના સમયનો જણાય છે. ડૉ. ઉન્નીએ આ પ્રાકૃતો વિષે જે નોંધો કરી છે તે સંદર્ભમાં આવા તુક્કા અસ્થાને બની જાય છે.

ડૉ. વૉર્ડર (પેરા ૯૪૨, પૃ. ૨૬૩, એજન) એવું સૂચવે છે કે, ભાસ કે જેનો +૫ પછીના સંસ્કૃત સાહિત્યકારો છૂટથી ઉલ્લેખ કરે છે, તે કાલિદાસની પહેલાં ક્યારેક થયા. શૂદ્રકે (+૩ ?) પણ મૃચ્છ. માં દરિદ્ર ચારુદત્તની બૂકતી કૃતિ

રચવા વિચાર્યું હશે એવું વૉર્ડર અનુમાને છે, જો કે એમને શૂદ્રક વિષે પણ પૂરી શ્રદ્ધા નથી. શૂદ્રક વિરુદ્ધ કોઈ પુરાવા ન હોવાથી જ મૃચ્છ. ના રચયિતા તરીકે શૂદ્રકનો દાવો વૉર્ડર કામચલાઉ રીતે સ્વીકારે છે.

ભાસના ચોક્કસ કાલનિર્ધારણ અંગે (પેરા ૯૪૩, પૃ. ૨૬૪ એજન) વૉર્ડર જણાવે છે કે સૌથી સ્વીકાર્ય વાત ડૉ. કૉનોએ કરી છે. ભાસનાં નાટકો ઉપરથી (?) અને કાલિદાસના સંદર્ભ પરથી એવું તારણ કઢાયું છે કે, ભાસ ઉજ્જૈયિનીમાં કામ કરતા હતા. આથી તેઓ કુશાણોએ સ્થાપેલા કોઈ શક સુબાના સમયમાં થયા હોય તેવું બને. આ શક સુબાઓ પાછળથી સ્વતંત્ર શાસકો થયા જેમને +૪ના અંતિમ દશકમાં ગુપ્તોએ ઉખેડી નાખ્યા. આથી કૉનો એવો તર્ક કરે છે કે 'રાજસિંહઃ' એ વાસ્તવમાં શકરાજા રુદ્રસિંહ ૧લાનો સંદર્ભ આપે છે અને તે +૨ના છેલ્લા ચોથિયામાં રાજ કરતા હતા. આ રીતે સૂચવાતો ભાસનો સમય (+૨) બીજા સંદર્ભો સાથે મેળમાં જણાય છે. આથી આ સમયને કામચલાઉ સ્વીકૃતિ વૉર્ડર આપે છે અને પછી, કેમ કે, આ ભાસનું નામ વિખ્યાત હતું, અને કેમ કે આ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓ એમને ઘણી ગુણવત્તાવાળી જણાય છે, તેથી બધી નાટ્યકૃતિઓનો વિશેષ પરિચય તેઓ આપે છે. પણ ભાસના સમયનિર્ધારણ (+૨) સાથે ધારો કે આપણે સંમત થઈએ તો પણ આ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓના રચયિતા ભાસ છે એવો નિર્ણય તેમાંથી તર્કશુદ્ધ રીતે તારવી શકાતો નથી એ તો નિર્વિવાદ છે.

ભાસને નામે ચડેલી નાટ્યકૃતિઓનું ઊડીને આંખે ચડે એવું એક લક્ષણ વૉર્ડર પણ સ્વીકારે છે જેમ કે એ બધી ટૂંકી, પ્રસંગોની ભરમારવાળી, અને વાચકને સ્થાને તખ્તા/રંગભૂમિને કેન્દ્રમાં રાખીને પ્રવર્તનારી છે. કલાકારોએ મૂળકૃતિઓનો ગમે તેટલો રંગમંચીય સંકોચ કર્યો હોય તો પણ આ લક્ષણો છૂપાં રહેતાં નથી. વૉર્ડર કહે છે કે આ કૃતિઓ અને +૫ પછીની કૃતિઓ વચ્ચેનું વૈષમ્ય સ્વયંસ્ફુટ છે. કેમ કે આ કૃતિઓ કેવળ પ્રયોગલક્ષી હતી અને કેમ કે તેમાં સાહિત્યિકતાની પરવાહ કરવામાં આવી ન હતી, તેથી આલંકારિકો તેમ જ શ્લોકસંગ્રાહકો/કોશકારો માટે તે આકર્ષક ન હતી એવો તર્ક પણ વૉર્ડર કરે છે; અને આગળ વિચારે છે (પેરા ૯૪૪, એજન) કે +૧૩માં ધાર્મિક સંદર્ભમાં ઉત્તર ભારતમાં તુર્કોએ મુખ્ય નગરો કબજે કરીને તેમાંની રંગમંચીય પ્રવૃત્તિઓ કચડી નાખી. 'કાવ્ય' વિદ્વત્તાની જે પરંપરા હતી તે તો ઉત્તર ભારતમાં મુસ્લિમ શાસકોથી બચીને ઘરને ખૂણે ચાલતી રહી અને આથી સ્વાભાવિક રીતે તે અંધારા યુગમાં, સાહિત્યના એકમાત્ર રખેવાળ એવા પંડિતોએ આ કારણે

"ખૂબ સૂક્ષ્મ સાહિત્યિકતા અને ઊર્મિરત્નો ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું અને નાટકો—ભાસનાં અને બીજાઓનાં—ઉત્તર ભારતમાંથી નાબૂદ થયાં. જ્યાં મુસ્લિમોના આક્રમણથી રંગભૂમિ બચવા પામી ત્યાં દક્ષિણમાં તેમનો સંગ્રહ ટકી રહ્યો!

ખૂબ કરી ડૉ. વૉર્ડરે! ભાસ સિવાય કોઈનામાં રંગક્ષમતા હતી જ નહિ અને સઘળા ભારતીય વારસોનો ઇજારો દક્ષિણે જ રાખ્યો હતો તેવો ઘૂંટડો ગળાવવામાં જેટલો પણ શ્રમ આ વિદ્વાને લીધો, તેનાથી આ સોનાભંડારની સાચવણી કરતાં કરતાં મૂળ માલિક/મૂળ નાટ્યકારના નામનું પણ કેમ દક્ષિણમાં નિકંદન થયું તે વૉર્ડર સમજાવી શકતા નથી. બીજી બાજુ ભામહથી માંડી કેટકેટલા આલોચકો ભાસ અથવા કોઈ કૃતિવિશેષના સંદર્ભો આપતા રહે છે તે મુસ્લીમોએ રંગમંચીય પ્રવૃત્તિ કચડી નાંખી એ વાતની વિરુદ્ધ જાય છે. ભાસ સિવાયના નાટ્યકારોનાં નાટકો અને નામો ઉદ્ધૃત થતાં રહ્યાં, ચર્ચાતાં રહ્યાં તેનો તાળો પણ વૉર્ડર મેળવી આપતા નથી. સાહિત્યિક આલોચના દુર્ભાગ્યે આજે પણ આલોચકના નામ અને શબ્દજાળથી પ્રભાવક બને છે અને આજે પણ આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગોરી ચામડીની કદમબોસી કરનારા વિદ્વાનો/પણ્ડિતંમન્ય-માનોનો તોટો નથી. પણ તેવું બધે બધો સમય ચાલતું નથી. વળી, જે રીતે વૉર્ડરે દરેક કૃતિને ભાસની માનીને ભારતીય દૃષ્ટિકોણથી આલોચના કરી છે, તે પણ રમૂજ પ્રેરે તેવી છે. પૂજ્ય રસિકભાઈએ કૃતિઓમાં બીજ–વસ્તુ–ફલન્યાય જરૂર બતાવ્યો છે પણ તેથી આગળ જઈ જે તે કૃતિને રૂપકના જે તે પ્રકાર તરીકે વિચારવાનો દુરાગ્રહ કેળવ્યો નથી. વૉર્ડરનો 'પંચરાત્ર'ને પરાણે 'સમવકાર' રૂપક ઠરાવવાનો પ્રયાસ તદ્દન વાહિયાત છે. છેવટે 'સમવકાર' નહિ તો 'સલ્લાપ' ઠેરવવા તેઓ કોશિશ કરે છે. અમને ભારતીયોને ભારતીય દૃષ્ટિકોણથી આલોચના શીખવાડવાનો પ્રયાસ વૉર્ડર ન કરે તેમાં જ સૌનું શ્રેય છે કેમ કે, હેન્રી વેલ્સ જેવું આસક્ત હૃદય તેમની પાસે નથી અને ઘણે સ્થળે તો હિન્દુ/જૈન એવા વાડાઓ ઊભા કરી અહીં પણ divide and rule વાળી વાત અથવા અમેરિકન imperialism તેમણે છતો કર્યો છે. ડૉ. વૉર્ડરની આલોચનાની પડછે અમારા બીજા ગુરુ ડૉ. જી. કે. ભટ એવું સૂચવે છે કે ભાસ કદાચ એક માથાભારે નાટ્યકાર હતા અને તેમણે ભારતની પણ "ઐસી કી તૈસી" કરી નાંખી હતી! હવે આપણે આ બન્ને આલોચકોને સમ્માન્ય લેખીશું, અને હા, they are all all honourable men, તો તો यथा यथा विचार्यंते तथा तथा विशीर्यंते ! બીજું શું કહીએ?

'પંચરાત્ર'માં સુમેળ ઉપર ભાર છે, તેથી વૉર્ડર (પેરા ૯૬૩, પૃ. ૨૭૮, એજન) વૂલનર અને સરૂપનો હવાલો આપતાં સૂચવે છે કે કદાચ શક રાજકુટુંબમાં

આંતરિક ઝઘડાના સુમેળભર્યા અંતના પ્રસંગને ઉજવવા આ કૃતિ રચાઈ હોય અને અહીં વૉર્ડરને કૉનોએ 'રાજસિંહ' વિષે કરેલો તર્ક પણ યાદ આવી જાય છે. વાસ્તવમાં રુદ્રસિંહ ૧લા અને તેના ભત્રિજા વચ્ચે વિખવાદ થયાની ઐતિહાસિક વિગત ટાંકીને તેઓના સુમેળનો પણ તેઓ ઉલ્લેખ કરે છે. ૧લા સાથે જોડવાની વિગત કલ્પનાનો વિષય અને ક્ષેત્ર તો છે જ! Thank God! અને આ બધું નાટ્યકારના નામોલ્લેખ વગરની કૃતિ 'પંચરાત્ર'ના સંદર્ભમાં ! પંચરાત્રમાં જો મનમેળની ઘટના વાંચીએ તો, એ જ નાટ્યકારની કૃતિ માની લઈને દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, ઊરુભંગ અને કર્ણભારમાં શું વાંચીશું ?

બાકીનાં નાટકો વૉર્ડરને વધુ હીરવાળાં—substantial–જણાય છે (પેરા ૯૬૪, પૃ. ૨૭૮ એજન). પહેલી વાત તેઓ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્‌ની માંડે છે. રાજશેખરે તેને બિરદાવ્યું તે તેમને ગ્રાહ્ય જણાય છે. સ્વપ્નદશ્યનો ભોજે (પ્ર. ૫૦૨, વૉ. ૨, શૃ. પ્ર., આવૃત્તિ જોસિયર, '૬૩) કરેલો ઉલ્લેખ વૉર્ડર નોંધે છે. પણ તેઓ એ નથી નોંધતા કે આ કૃતિના રચયિતાનું નામ ભોજ આપતા નથી. સંદર્ભ આ પ્રમાણે છે—वासवदत्ते पद्मावतीमस्वस्थां दृष्ट्वा राजा समुद्रगृहकं गतः । पद्मावतीरहितं च तदवलोक्य तस्या एव शयनीये सुष्वाप । वासवदत्तां च स्वप्नवदस्वप्ने ददर्श । स्वप्नायमानश्च वासवदत्तामाबभाषे । स्वप्नशब्देनः चेह स्वापो वा स्वप्नदर्शनं वा स्वप्नायितं वा विवक्षितं; सर्वत्रेदमेवोदाहरणम् । सर्वेषां संभवात् । વૉર્ડર જણાવે છે કે ભોજ આ વિગત 'સ્વપ્ન' નામના સંધ્યન્તરને સમજાવતાં નોંધે છે (પેરા ૭૭, પૃ. ૨૮૫, એજન). ભોજે ૨૧ સંધ્યન્તરો ગણાવ્યાં છે (શૃં. પ્ર. પ્રકાશ ૧૨). આપણે નોંધીશું કે અહીં ભોજે કૃતિનું નામ 'વાસવદત્ત(મ્) વિચાર્યું' જણાય છે. જે હો તે. પણ વૉર્ડર જે જહેમત ભાસની કહેવાતી કૃતિઓમાં ભરતાનુસારી પંચસન્ધિ વગેરે શોધવા ઉઠાવે છે, તે આખો પ્રયત્ન અમારી દૃષ્ટિએ 'સ્ટીલબૉર્ન ચાઈલ્ડ'ની માફક મૂલતઃ અસિદ્ધહેતુ પૂરવાર થાય છે, કેમ કે ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓની એક ઝળકતી વિશેષતા તો એ છે કે, તેમાં ભરતનો બહુ આદર સચવાયો નથી જ નથી.

વૉર્ડર (પેરા ૯૮૭, પૃ. ૨૮૯ એજન) શારદાતનયના ભાવપ્રકાશન (અધિકાર આઠ, પૃ. ૨૩૮, ૨૩૯, આવૃત્તિ G.O.S., '૬૮)નો સંદર્ભ પણ ટાંકે છે. તેમાં સુબન્ધુને મતે નાટકના 'પંચધા' લક્ષણનો ઉલ્લેખ છે. જેમ કે, પૂર્ણ, પ્રશાન્ત, ભાસ્વર, લલિત અને સમગ્ર. તેમાં 'પ્રશાન્ત' નાટક તે 'પ્રશાન્તરસભૂયિષ્ઠ' હોય છે; અર્થાત્ તે શાન્તરસપ્રધાન હોય છે. પ્રયાન્તમાં ન્યાસ, ન્યાસસમુદ્ભેદ બીજોક્તિ, બીજદર્શન અને અનુદ્દિષ્ટસંહાર નામે પાંચ સંધિઓ હોય છે. દ્રૌહિણિ એવું

જણાવે છે કે, અહીં સાત્ત્વતી વૃત્તિ હોવી જરૂરી છે. એમ શારદાતનય ટાંકે છે, અને નોંધે છે કે, 'स्वप्नवासवदत्ताख्येगुदाहरणमत्र तु.' શારદાતનય નોંધે છે કે, "किं ते भूयः प्रियः कुर्यामिति वाग्यच नोच्यते । तमनुद्दिष्टसंहारमित्याहुर्भरतादयः ।।" (પૃ. ૨૩૯, એજન). ડૉ. વૉર્ડર (પેરા. ૯૮૭) એ ગૂંચ નથી ઉકેલી શકતા કે આ કૃતિમાં મુખ્યત્વે પ્રશાન્તરસ છે એમ શા માટે કહેવાયું છે ?—આનો જવાબ ડૉ. ઉન્ની જરૂર આપે છે, તેની આગળ વાત કરીશું. પણ એટલું તો નક્કી કે અહીં આ કૃતિ ભાસની છે એવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ તો નથી જ અને ઉદયનકથા ઉપર, મહાભારત કથાની જેમ અનેક સાહિત્યવીરોએ કલમ અજમાવી હતી તે પણ આપણી જાણમાં છે જ.

શારદાતનયે ટાંકેલા સુબન્ધુના મતથી વિરુદ્ધ જઈને અભિનવગુપ્તે (ના.શા. વૉ. ૧, G.O.S. પૃ. ૩૯) સ્વપ્નવાસવદત્તમાં 'ક્રીડા' જોઈ છે. વાંચો ના. શા. ૧/૧૦૮ ઉપર અ. ભા.——क्वचित् क्रीडा, यथा स्वप्नवासवदत्तायाम् । આનાથી પણ ડૉ. વૉર્ડર અકળાય છે. શું એ 'સ્વપ્તવાસવદત્ત' હતાં ? ઉન્ની ના પાડે છે. અભિનવગુપ્ત પણ 'ભાસ'ને નામથી ઉલ્લેખતા નથી. લોચનના સંદર્ભમાં વાત આગળ કહીશું.

વૉર્ડરને સાગરનન્દીની નોંધ વધુ ઉપયુક્ત જણાય છે. ના. લ. ર. કો. ૨૮૨૧માં એવી નોંધ છે કે ઉદયનનો પદ્માવતી માટે અર્થશૃંગાર છે, તથા વાસવદત્તા માટે કામશૃંગાર છે. ભોજે પણ, અને આ લક્ષણ માનવપરંપરાનું છે, શૃંગારને ધર્માદિગત ચતુર્વિધ વિચાર્યો છે. અહીં પણ સાગરનન્દી ભાસનો નામથી ઉલ્લેખ કરતા નથી. એટલે એવું પણ વિચારી શકાય કે ઉદયનકથા ઉપર આધારિત કોઈ પણ કૃતિને આ અવલોકન લાગુ પાડી શકાય. Please note, Dr. Warder !

વૉર્ડર (પેરા ૯૯૧, પૃ. ૨૯૦, એજન) પ્રતિજ્ઞાનાટકને 'નાટી' અથવા 'નાટિકા'માં ખપાવવા ચર્ચા કરે છે, તે તદ્દન વાહિયાત છે; 'નાટિકા'ના પ્રસિદ્ધ લક્ષણને જાણનારા આમાં સંમતિ આપશે જ. વળી પાયાની એક વાત પણ ડૉ. વિસરી ગયા છે કે વાસ્તવમાં આલોચના સાહિત્યની અનુગામિની અને પરિચારિકા છે. તેથી આ કે તે કૃતિને આલોચનાના બીબામાં ઢાળવાનો પુરુષાર્થ ક્યારેક બલાત્કાર જેવો ખૂંચે છે. પેરા ૯૯૭માં વૉર્ડર 'નાટિકા'માં પંચસન્ધિ હોય કે કેમ એ અંગે સાગરનન્દી, અભિનવગુપ્ત, ભોજ વગેરેના વિચારો ટાંકી પ્રસ્તુતમાં વિનિયોગ વિચારે છે. એક તો અતિ ઉત્સાહમાં તેઓ આલોચકના નામ અને મતોનો કાલક્રમ પ્રમાણે નિર્દેશ કરવો જોઈએ એ સંશોધનના પાયાના સિદ્ધાન્તની અવગણના કરી બેસે છે, ઉપરાંત તેમના મગજમાં પ્રતિજ્ઞા૦ નાટકને 'નાટિકા' સિદ્ધ

કરવાનું ભૂત પેઠું છે તે પણ કેમેય નીકળતું નથી અને આમ પોતાના લખાણની અશાસ્ત્રીયતા તેઓ નોંતરી બેસે છે.

અવિમારકને (પેરા ૯૯૮, પૃ. ૨૯૪ એજન) વૉર્ડર 'પ્રકરણ'માં ખપાવે છે, ત્યારે તેઓ એ ભૂલી જાય છે કે 'પ્રકરણ'નો નાયક નાટ્યશાસ્ત્રીઓ પ્રમાણે રાજવંશી હોતો નથી. તેમને (પેરા ૧૦૦૭, પૃ. ૨૯૮) એ પણ સ્પષ્ટ નથી કે 'અવિચારક' પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રીઓ અથવા ટીકાકારોને સુવિદિત હતું કે કેમ? અભિનવભારતીના સંપાદક શ્રી એમ. આર. કવિ (આ. G.O.S.) કોઈ પ્રાચીન (અનામી) ટીકાકારોનો સંદર્ભ આપી લક્ષણોની ચર્ચામાં પોતાની નોંધ ઉમેરે છે કે, 'ઉપદષ્ટિ' નામનું લક્ષણ અવિ૦ અંક ૧ના અંતિમ શ્લોક દ્વારા અને 'લેશ'નું લક્ષણ ધાત્રી અને અવિમારકના સંવાદમાં ઉદાહૃત થયું છે. (આ. G. O. S. પૃ ૩૫૭, ૩૬૨). શ્રી કવિ કોને ટાંકે છે તે પોતે સ્પષ્ટ કરતા નથી તેથી આ બધું ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રીના ઉધામા જેવું વજૂદ વગરનું જણાય છે તે વૉર્ડરના ખ્યાલની બહાર જતું રહે છે.

'કૌમુદીમહોત્સવ'ની નાટ્યકર્ત્રી (+૮) વિજ્જયા અવિમારક અને કુરંગીને ઉલ્લેખે છે (શ્લોક ૨·૧૫; ૫·૯), તે પ્રસિદ્ધ પ્રેમીઓ તરીકે, જેમ કે શેણી–વિજાણંદ, લયલા–મજનૂ વ. વ. તેમાં વૉર્ડરને વિચાર આવે છે કે વિજ્જયાના મનમાં ભાસનું નાટક હોઈ શકે, જો કે વૉર્ડર પોતે આ કથાની બીજી તાસીરોથી અનભિજ્ઞ નથી, કેમ કે, મૂળ આ કથા બૃહત્કથા અને કથાસરિત્સાગરમાં પણ વંચાય છે. મજા તો એ વાતની છે કે, વૉર્ડર પોતે જ પોતાનાં ગૃહીતોનો પતંગ અજાણે કાપતા રહે છે. આપણે તેમનું ખંડન કરવાનો શ્રમ લેવો પડતો જ નથી. અભિનવગુપ્ત રસનિષ્પત્તિની ચર્ચામાં એક સ્થળે નોંધે છે કે અમુક પૂર્વપક્ષી 'ગ્રંથ' કહેતાં ભરતનો જ વિરોધ કરે છે તેથી તેમના ખંડન વિશે શ્રમ લેતાં પહેલાં જ પ્રામાણિક જનને અમે બચાવી લીધા છે! અહીં પણ એવું જ છે. અથવા કહો કે વૉર્ડરની કેટલીક વાતો સ્વતઃ અસિદ્ધ હોવાને કારણે ખંડનને લાયક પણ નથી.

'દરિદ્રચારુદત્ત' વિષે (પેરા ૧૦૧૧, પૃ. ૩૦૦ એજન) વૉર્ડર માને છે કે દુર્ભાગ્યે એ પૂરું કરતાં પહેલાં કદાચ ભાસનું અવસાન થયું હશે. અને ક્યારેક ઉની સંપૂર્ણ કૃતિવાળી પાણ્ડુલિપિ શોધી લાવશે તો? અભિનવભારતી (વૉ. ૩, G. O. S., પૃ. ૮) અને નાટ્યદર્પણ (પૃ. ૪૭, G. O. S.)માં દરિદ્રચારુદત્તનો 'ફલ' જ્યાં દૈવાધીન છે, એવી કૃતિ તરીકે ઉલ્લેખ છે, પણ ત્યાં રચયિતાનો ઉલ્લેખ નથી. વૉર્ડર (પેરા ૧૦૨૪, પૃ. ૩૦૮ એજન) માને છે કે, સંદર્ભો ઉપરથી આ સૌથી વધુ લોકપ્રિય અને ધ્યાનાર્હ કૃતિ જણાય છે. વૉર્ડરે આગળ

નોંધ્યું હતું કે સાહિત્યિકતાના અભાવને કારણે પંડિતોએ ભાસની કૃતિઓ તરફ દુર્લક્ષ્ય સેવ્યું. પણ તેઓ એ ભૂલી જાય છે કે દરિદ્રચારુદત્ત, બાલચરિત અને મૃચ્છ૦માં વંચાતું એક ઉદાહરણ જેમ કે, 'लिम्पतीव तमोऽङ्गानि...' વ. દણ્ડીથી માંડીને જગન્નાથ સુધી આલોચનામાં શાસ્ત્રાર્થનો વિષય બન્યું છે.

અભિષેક નાટક, પ્રતિમા નાટક અને આશ્ચર્યચૂડામણિ કેરલ રંગભૂમિની લોકપ્રિય નાટકત્રયી હતી. ડૉ. ઉન્ની સૂચવે છે કે, આ ત્રણે કૃતિઓ એક બંડલમાંથી મળે છે તેથી શક્તિભદ્રની બની જતી નથી. પ્રથમ બે કૃતિઓને અનાગી નાટ્યકારની કૃતિ લેખવાનું તેઓ વધુ સલામત માને છે.

ડૉ. વૉર્ડર (પેરા ૧૦૫૩, પૃ. ૩૧૭ એજન) નોંધે છે કે આ નાટકોમાં નાટ્યરસ અને ઝડપી કાર્યવેગ એટલાં પ્રબળ છે કે તેમનો સાહિત્યિક ગુણ દબાઈ જાય છે. આથી એ વિગત તદ્દન અસંબદ્ધ લાગે છે કે આપણે આ નાટ્યકારની શૈલીનો અલંકાર, શબ્દસમૃદ્ધિ, છંદ, ગુણ અથવા બીજાં લક્ષણોથી અભ્યાસ કરીએ. આમ આ કૃતિઓની સાહિત્યિક બેકારીની વાત વૉર્ડરે સંગોપીને કહી દીધી છે. પણ નાટ્યક્ષમતા હોવી અને સાહિત્યિક ઉત્કૃષ્ટતા હોવી એ બંનેને એકબીજાના વિરોધીને બદલે પૂરક ગુણો કેમ ન માની શકાય? કાલિદાસ કે ભવભૂતિમાં શું એવું નથી?

ભાસ લબ્ધપ્રતિષ્ઠ નાટ્યકાર હતા એ તો નિર્વિવાદ છે. કાલિદાસ વગેરે તેમને પ્રથિતયશસ્ કહે છે તે અસ્થાને તો નહિ જ હોય. ભામહ જ્યારે અમુક પરિસ્થિતિની ટીકા કરે છે, ત્યારે આપણને પ્રતિજ્ઞા૦ યાદ આવે છે, પણ ભામહનો આક્રોશ ઉદયનકથા ઉપર આધારિત કોઈ અન્ય કૃતિ વિષે પણ હોઈ શકે એવું વૉર્ડર પણ (પેરા ૧૦૫૪, પૃ. ૩૧૮ એજન) સૂચવે છે. બાણે ભાસનાં નાટકોની પ્રશંસા કરી છે, તેથી ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકો ભાસનાં થઈ જતાં નથી. ડૉ. ઉન્નીએ બતાવ્યું છે કે, 'सूत्रधारकृतारम्भ०' વગેરે સંરચનાગત લક્ષણો તો કેરલની રંગભૂમિનાં સામાન્ય લક્ષણો છે.

દણ્ડી જ્યારે ઉત્પ્રેક્ષાના સંદર્ભમાં लिम्पतीव० વગેરે ઉદા૦ નો શાસ્ત્રાર્થ કરે છે, ત્યારે ત્યાં કૃતિ અથવા તેના રચયિતાનો સંદર્ભ તો નથી જ પ્રાપ્ત થતો, જો કે, અવન્તિસુન્દરીના પ્રારંભના શ્લોક નં. ૧૧માં દણ્ડી ભાસને નામ દઈને વખાણે છે ખરા; ખાસ કરીને તેમનાં નાટકોમાં સુવિભક્ત સન્ધિ સધ્યંગો પ્રાપ્ત થાય છે એ સંદર્ભમાં. પણ તેથી ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકો ભાસનાં સિદ્ધ થતાં નથી.

અભિનવગુપ્ત લોચન (પૃ. ૩૪૪, આવૃત્તિ નિ. સા.)માં સ્વપ્નનાટકમાંથી રસવિરોધી અલંકરણના નમૂનારૂપે એક શ્લોક ટાંકે છે, જેમ કે, "स्वञ्चितपक्ष्मकवाटं" વ. તે શ્લોક ભાસની કહેવાતી ઉપલબ્ધ કૃતિમાં વાંચવા મળતો નથી. વૉર્ડર કહે છે

કે, (પૃ. ૩૧૯, એજન)...it does not seem at all in Bhasa's manner. અર્થાત્ ભાસની લખાણશૈલીનો તે શ્લોક જણાતો નથી ! વાહ, વૉર્ડર, આપ તો અમેરિકામાં રહીને પણ ભાસને ખૂબ ઓળખી ગયા, પણ એ ભૂલી ગયા કે even Homer nods ! કાલિદાસ જેવાના કાન પણ આનન્દવર્ધન પકડી શકે તો બીજાની ક્યાં વાત ? વૉર્ડર અહીં આગળ એમ પણ વિચારે છે કે, કાં તો અભિનવગુપ્તે ભૂલ કરી હશે અથવા એ જ શીર્ષકની કોઈ બીજી નાટ્યકૃતિ હશે. બીજી બાજુ ડૉ. ઉન્નીના પુસ્તકમાં પરિચયનોંધ આપતાં ડૉ. કુન્જુની રાજા નોંધે છે કે, स्वञ्चितपक्ष्म० વ. તથા નાટ્યદર્પણમાં ઉદ્ધૃત पादाक्रान्तानि पुष्पाणि વગેરે શ્લોકો કદાચ યોગ્ય સંદર્ભોમાં ગોઠવી પણ શકાય ! હવે આપણે અહીં શું કહીશું ? અમે તો આચાર્ય અભિનવગુપ્તને જ સોગંદપૂર્વક અનુસરનારા છીએ એટલે તેમની ભૂલ વિચારનારાઓનો આદર કરી શકીએ નહિ ! વામન તો સ્વપ્ન૦, દરિદ્ર૦, અને પ્રતિજ્ઞા૦માંથી પણ સંદર્ભો ટાંકતા જણાય છે. વામને ટાંકેલું એક ઉદ્ધરણ અર્થશાસ્ત્ર (XI. ૩.૩૧)માં પણ જણાય છે જે કાંગલેને મતે પ્રક્ષિપ્ત છે એવું વૉર્ડર નોંધે છે. વાક્પતિરાજ કે રાજશેખરનાં પ્રસિદ્ધ સંદર્ભો ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓને ભાસની ઠેરાવી શકતાં નથી. યશસ્તિલક (II, પૃ. ૧૧૩)માં સોમદેવ કવિઓની યાદીમાં ભાસનો સમાવેશ કરે છે. જલ્હણે (૪/૪૮) રાજશેખરની ઉક્તિ ઉદ્ધૃત કરી છે, પણ સાથે (૪/૧૧૧) એક બીજો શ્લોક પણ આપ્યો છે જેને શાર્ઙ્ગધર (૧૮૮) પણ ટાંકે છે અને તે રાજશેખરનો છે એમ જણાવે છે, અને સાથે મહાન્ કવિઓમાં ભાસનો સહુ પ્રથમ ઉલ્લેખ કરે છે. સોમદેવ ઉપર નોંધ્યું તેમ ભાસનો ઉલ્લેખ કર્યા પછી સુરાપાન અંગે એક શ્લોક ભાસનો કહીને ટાંકે છે. પ્રતિજ્ઞા૦માં આ મતલબનો શ્લોક આવે છે. (धन्याः सुराभिर्मत्ताः० વ. પ્રતિજ્ઞા. ૪/૧) તેની સાથે આને ગોઠવી શકાય. સોમદેવનો શ્લોક તો વાસ્તવમાં મહેન્દ્રવર્માના મત્તવિલાસ (+ ૩)માં તાંત્રિકદર્શનના કોઈ શૈવાનુગામીના મુખમાં મૂકાયેલો છે. વૉર્ડર (પૃ. ૩૨૧, પેરા ૧૦૫૯, એજન) માને છે કે, કાં તો સોમદેવે ભૂલ કરી અથવા કાં મહેન્દ્રદેવે ભાસની કોઈ અનુપલબ્ધ કૃતિમાંથી તારવીને પોતાની કૃતિમાં ગોઠવ્યો હશે. સુરાપાન અંગેની ઘણી ઉક્તિઓ વૉર્ડર ભાસને પક્ષે ફળવે તો આપણે ઊંચો જીવ ન રાખવો. વૉર્ડર માને છે કે અભિનવગુપ્ત સ્વપ્નનાટક તથા દરિદ્રચારુદત્ત ઉપરાન્ત ઊરુભંગને પણ જાણતા લાગે છે. 'પ્રસિદ્ધિ' નામે લક્ષણના સંદર્ભમાં આવું જણાય છે.

અહીં વૉર્ડર (પેરા ૧૦૬૦, પૃ. ૩૨૧, એજન) નોંધે છે કે, "The reference for the characteristic 'establishing'–'prasiddhi

(ના.શા. વૉ. II, પૃ. ૩૬૦, G.O.S.), however, is only by M. R. Kavi (or his unknown source), who names the tragedy and quotes from the dialogue between Duryodhana and Baladeva, beginning after verse. 34"–અ. ભા.માં આ ઉદ્ધરણ અધ્યાય ૧૬ના અનુબન્ધ શ્લોક નં. ૩૩ ઉપર વાંચવા મળે છે. વાસ્તવમાં 'અનુબન્ધ' ઉપરની અભિનવભારતીના કર્તૃત્વ વિષે છેલ્લો નિર્ણય વિદ્વાનોએ ઉચ્ચારવાનો બાકી છે. શક્ય છે કે એ આખોય અંશ મૂળ સાથે પ્રક્ષિપ્ત હોય. પણ તે માફ કરીએ તો પણ ડૉ. વૉર્ડરે M. R. Kavi અંગે ઉપર જે વાત કરી તે પણ અમે મૂળમાં જુદી તારવી શક્યા નથી.

વૉર્ડર જણાવે છે કે અભિનવગુપ્ત પોતે નાટ્યકૃતિનો નામોલ્લેખ આપતા નથી તે બરાબર છે. (પેરા ૧૦૬૧, પૃ. ૩૨૨, એજન) વૉર્ડર અહીં જે નોંધ આપે છે તે ચિન્ત્ય છે. તે આ પ્રમાણે છે : Abhinavagupta's own reference is less clear. (ઉપર શ્રી કવિએ સંદર્ભ આપ્યો હતો તેવું વૉર્ડર જણાવે છે તેમાં પણ સાવધાની નથી. હવે અન્ય સ્થળે તેઓ અ.ભા.માં 'ઊરુભંગ'નો સંદર્ભ વાંચે છે તે પણ બરાબર નથી) (અ.ભા. ઉદ્ધરણ, વૉ. III પૃ. ૨૧, G.O.S.). The play is not named and there is no exact quotation, but **the breaking of the thighs is mentioned** and its report is discussed under the third kind of injection of subsidiary matter 'पताकास्थानक' where equivocal words indicate a new situation between the main charaeters and as equivalent to a variety of the speech with a dauble meaning 'गण्ड' as a limb of street play." અ. ભા.ના મૂળ શબ્દો આ પ્રમાણે છે : (વૉ. ૩, પૃ. ૨૧ G.O.S.) इदं च प्रकृतसाध्योपयोगाङ्गित्वात् पताकास्थानीयमिति वीथ्यङ्गाद् गण्डस्य भेदः– " "ऊरुयुग्मं च भग्नं" तद्धि प्रत्युत दुर्योधननाशादाशयश्च दुष्टः । कस्तस्योपयोगः, पाण्डवानुसारेण तु भवतु । વગેરે. સ્પષ્ટ છે કે વૉર્ડર અહીં ઊરુભંગના ઉલ્લેખ માત્રથી વિસ્મિત થયા છે. વાસ્તવમાં અહીં વેણીસંહારનો સંદર્ભ પણ વાંચી શકાય. ના.શા.વૉ. II, G. O. S. પૃ. ૪૫૮, ૪૫૯ ઉપરનો સંદર્ભ વૉર્ડર ઉલ્લેખતા નથી તે આ પ્રમાણે છે. 'ગંડ' નામના વીથ્યંગ (પૃ. ૪૫૮ એજન)ની ચર્ચામાં અ.ભા.માં तथा च कोहलः, એવા શબ્દો સાથે કોહલનો 'ગંડ' વિષેનો મત ટાંકવામાં આવ્યો છે. તેના ઉપરની નોંધ આ રીતે છે–(પૃ. ૪૫૯, એજન)

अनेनेषदसमाप्तिरेव दर्शिता । यथा दुर्योधनेन भानुमती प्रत्युच्यते–

अध्यासितुं तव चिराज्जघनस्थलस्य ।
पर्याप्तमेव करभोरु ममोरुयुग्मम् ॥ (वेणी०) इति ।

तत्र प्रविश्य कञ्चुकी

भग्नं भीमेन मरुता भवतो रथकेतनम् ॥ इति ।

तत्रोरुयुग्ममिति पूर्वंविश्रान्तमपि भग्नमित्यत्र सम्बन्धयोग्यं जातम् ।

અહીં સંદર્ભ એટલો સ્પષ્ટ છે કે વૉ. ૩, પૃ. ૨૧ પરના 'ऊरुयुग्मं' થી વૉર્ડરને વિસ્મિત થવાનું જરૂરી નથી જણાતું. અસ્તુ.

ઉપર વૉર્ડરે 'प्रसिद्धि' નામના લક્ષણનો જે સંદર્ભ આપ્યો હતો અને જણાવ્યું હતું કે શ્રી એમ. આર. કવિ (ना. शा. १६. ३३ वॉ. २, पृ. ३६०, ३६१) જ કૃતિનો નામોલ્લેખ વગેરે આપે છે અને સંવાદ ટાંકે છે તે સઘળી વિગત આ પ્રમાણે છે. પહેલું તો વૉર્ડર આ વિગત ૧૬. ૩૪ ઉપરની જણાવે છે તે ખોટું છે. ૧૬.૩૩ ઉપરની अ. भा. છે. શ્રી કવિની પ્રસ્તાવનામાં કે આ સ્થળે ક્યાંય કૃતિનો નામોલ્લેખ શ્રી કવિએ કર્યો નથી. વળી આ અંશ શ્રી કવિએ કોઈ અજ્ઞાત સ્રોતમાંથી લીધાની નોંધ પણ વાંચવા મળતી નથી. ડૉ. વૉર્ડર આ કહે છે તો એમના ધ્યાનમાં કદાચ કોઈ બીજો સંદર્ભ હોઈ શકે. વાસ્તવમાં 'અનુબન્ધ'નો પાઠ અને તેના ઉપરની अ. भा.—આ સઘળું પ્રક્ષિપ્ત હોઈ શકે. पृ. ३४८ (G.O.S. ના.શા.વૉ. ૨) ઉપર अ. भा.માં પ્રાસ્તાવિક નોધ જેવો ફકરો આવે છે તે સંપાદકશ્રીનો જ હોવા સંભવ છે. જેમકે, નીચે મુજબ વાંચવા મળે છે કે,—लक्षणान्यसंख्येयानि, तेषां चमत्कृतिविशेषगरिष्ठानि षट्त्रिंशदेव मुनिना संगृहीतानि । कोहलादिभिस्तच्छिष्यैः प्रकीर्तितान्यपराणि कानिचिल्लक्षणत्वेन प्रसिद्धिमुपगतानि कालप्रवाहे भरतग्रन्थ एव पाठान्तरनिबन्धरूपेण प्रक्षिप्तानि स्युः । सौन्दर्यजनकत्वकारणेन भोजादिभिरुभयपाठगतान्यपि लक्षणानि स्वीकृत्याप्यैरपि कैश्चिच्चमत्कृतिभूतैर्लक्षणैः सह चतुःषष्टित्वेन प्रकटितानि । અભિનવગુપ્ત ભોજનો સંદર્ભ આપે તે અગ્રાહ્ય છે, કેમ કે ભોજ અભિનવગુપ્તના કાલની દૃષ્ટિએ પુરોગામી કહી શકાય નહિ. 'प्रसिद्धि' લક્ષણ ઉપરની अ.भा. (पृ. ३६०, १ એન્જન) આ પ્રમાણે છે—(મૂળ ના.શા. અધ્યાય ૧૬માં આ લક્ષણ ગણાવાયું નથી).

प्रसिद्धिः–प्रसाधकैः प्रकृष्टसाधकैः, प्रसिद्धैः पूर्वमेव सिद्धैः । यथा गदायुद्धे बलदेवः दुर्योधनमाह–भीमसेन इदानीं तव युद्धवञ्चनामुत्पाद्य स्थास्यति ।

दुर्यो०–किं चाहं भीमसेनेन वञ्चितः ।
बल० –अथ केन भवानेवंविधः कृतः ।

दुर्यो०-श्रूयतां,

येनेन्द्रस्य च पारिजाततरुर्मानेन तुल्यं हृतो
दिव्यं वर्षसहस्रमर्णवजले सुप्तश्च यो लीलया ।
दीप्त्या भीमगदां प्रविश्य सहसा निर्व्याजयुद्धप्रियः
तेनाहं जगतां प्रियेण हरिणा मृत्योः प्रतिग्राहितः ॥

अत्र वाक्यार्थस्य साधकाः एव भगवतो विष्णोः पारिजाताहरणलीलावटपत्रे शयनादयः ।

—આ ઉદ્ધરણુ 'અનુબન્ધ' ઉપરની અ. મા.નું છે તેથી તે ચિન્ત્ય છે. ડૉ. રાઘવન્ (some cencepts of Alamkāraśastra) (Adyar Lib., 42)નો કાશી આવૃત્તિનો જ પાઠ વાંચે છે જે G.O.S. થી ભિન્ન છે. તેમના ઉલ્લેખ પ્રમાણે મૂળ અનુષ્ટુભ્ યાદીમાં 'પ્રસિદ્ધિ' નં. ૨૮માં લક્ષણુ તરીકે આવે છે તે G.O.S.માં તો નથી જ. ટૂંકમાં લક્ષણુ અંગેના મૂળ પાઠ, અનુબન્ધ અને બન્ને ઉપરની અ. મા. હજી પુનઃ સમીક્ષ્ય જણાય છે. રાઘવન્ ઉપર્યુક્ત ગ્રંથમાં પૃ. ૪૫, ૪૬ ઉપર તૌલનિક તાલિકા આપે છે તેમાં ભોજ, શારદાતનય અને વિશ્વનાથના નિર્દેશો છે પણ 'પ્રસિદ્ધિ'નો ત્યાં ક્યાંય ઉલ્લેખ નથી. અસ્તુ.

અ.ભા.માં (વૉ. ૧, પૃ. ૩૧૯ એજન) રૌદ્રરસના સંદર્ભમાં નોંધ છે, જેમકે, महाकविना भासेनापि स्वप्रबन्ध उक्तः—'त्रेतायुगं तद्धि न०' इति । વૉર્ડર કબૂલે છે કે આ શ્લોક ઉપલબ્ધ રામાયણુનાટકોમાં જણાતો નથી પણ કદાચ અભિષેક નાટકમાં હોય પણ ખરો ! 'यज्ञफल'ના એક શ્લોકમાં આ શ્લોકનું એક ચરણુ વાંચવા મળે છે તે કાવ્યહરણુ હોઈ શકે અથવા 'यज्ञफल' હાલ ઉપલબ્ધ સ્વરૂપે નહિ તો મૂળ સ્વરૂપે ભાસની રચના હોઈ શકે. આપણે તો બારણાં ખૂલ્લાં રાખવાનાં. વૉર્ડર નોંધે છે કે કૃષ્ણમાચારિયર (પૃ. ૫૬૮) પ્રમાણે ભોજ અવિમારકનો સંદર્ભ આપે છે પણ પ્રકાશિત શૃં.પ્ર.માં તે જડતો નથી (પેરા ૧૦૬૩, પૃ. ૩૨૩ એજન). વૉર્ડર વિદ્યાકર (+૧૧૦૦) રચિત શ્લોકકોશમાં શ્લોક ૧૩૮ ભાસનો હોવાનું કોશકાર જણાવે છે. લક્ષ્મીના સ્મિતની આરાધના કરતો આ કોઈ મંગલશ્લોક હોઈ શકે પણ ઉપલબ્ધ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓમાં તે નથી. ભાસકૃત અન્ય શ્લોકોના સંદર્ભો બીજા કોશકારો પણ આપે છે જે ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓમાં મળતા નથી. વૉર્ડર આ શ્લોકસંગ્રહો અને કોશકારોને અશ્રદ્ધેય માને છે કેમકે તેમના સંદર્ભોનો વિનિયોગ ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટ્યસંગ્રહના કર્તૃત્વને પડકારવામાં કરવામાં આવ્યો છે. વૉર્ડર પોતાને અભિપ્રેત સંદર્ભવિશેષને શ્રદ્ધેય માને છે પણ આપણે જોયું કે એક પણ નાટ્યશાસ્ત્રીઓનો સીધો પુરાવો.

ત્રિવેન્દ્રમ્ સંગ્રહને લાગુ પડતો નથી! વૉર્ડર માને છે કે +૧૨ના સમયગાળાના આ શ્લોકસંગ્રહોમાં અન્ય નાટ્યકારોને મુકાબલે ભાસના નાટકો ઓછા પરિચિત હતા તેથી એમની સુધાર્યા વગરની રહી ગઈ હશે! વાહ! વૉર્ડરને પોતાને તો એકપણ પાણ્ડુલિપિ પક્ષમાં મળી નથી, કે નથી તેમણે શોધી, જ્યારે વિપક્ષે જે પુરાવાઓ છે તે ભ્રાન્તિમૂલક છે એવું વિચારવામાં તેમના કયો તર્ક સુતર્ક લેખી શકાય? અને રાજશેખરે ઉલ્લેખેલા 'ભાસનાટકચક્ર'માં આ ૧૩ ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકો જ શા માટે? બીજાં કેમ નહિ? ૨૩, ૩૩, ૪૩, ૫૩—પણ હોઈ શકે જેમાંથી સંદર્ભો મળતા હોય પણ જોવું છે કોને?

વિદ્યાકર એક શ્લોક નામ વગર ટાંકે છે જે બીજા પાંચ કોશકારો ભાસનો માને છે અને વૉર્ડર શૈલીની દૃષ્ટિએ તેને ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓની નજીકનો માને છે. શાર્ઙ્ગધર અને શ્રીધરદાસે આ શ્લોક ભાસનો કહ્યો છે જેમાં શરદ્‌વર્ણન છે. પણ તે ઉપલબ્ધ ત્રિવેન્દ્રમ્ સામગ્રીમાં નથી. રામચન્દ્ર અને ગુણચન્દ્રવાળો સંદર્ભ પણ વૉર્ડરને પ્રતિકૂળ હોવાથી એ તરફ તેઓ ગજનિમીલિકા કહે છે. પૃથ્વીરાજ-વિજય (પૃ. ૪, સર્ગ ૧)માં જયાનક ભાસને ઉલ્લેખે છે અને સમજાવે છે કે દુર્મતિઓના દાવાગ્નિથી સુકવિઓનાં કાવ્યોને આંચ આવતી નથી.

વૉર્ડર નોંધે છે કે આ રીતે અગ્નિનો સંદર્ભ ભાસની બાબતમાં +૧૨ના સમયમાં પણ ચાલુ રહે છે. ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓમાં કૃષ્ણ/રામ/વિષ્ણુ પ્રત્યે આદરાતિશય જણાય છે અને બીજી બાજુ જયાનકના 'વિષ્ણુધર્મ' પ્રત્યેના આદરાતિશયને એકબીજા સાથે સાંકળીને વૉર્ડર ભાસની કૃતિઓનું અગ્નિથી રક્ષણ થયું એવા કથન વચ્ચેનો સેતુ બાંધી દે છે. (પૃ. ૩૨૪, એજન). પ્રસન્ન-રાઘવમાં જયદેવ ભાસને કવિતાકામિનીના 'હાસ' રૂપે બિરદાવે છે. ત્યાં પણ ત્રિવેન્દ્રમ્ સામગ્રીનો સંદર્ભ તો નથી જ. બહુરૂપમિશ્ર દશરૂપક ઉપરની (અપ્રકાશિત) ટીકામાં (દ. રૂ. ૩/૩૮ ઉપર) શારદાતનય પ્રમાણે સ્વપ્નનાટકને 'પ્રશાન્ત' નાટક કહે છે. તેની નોંધ વૉર્ડર (પૃ. ૩૨૪, એજન) કરે છે. વળી, કૃષ્ણમાચારિયર (પૃ. ૭૩૨)નો જ હવાલો ટાંકતાં વૉર્ડર (પેરા ૧૦૬૫, પૃ. ૩૨૪, એજન) નોંધે છે કે દણ્ડીના કાવ્યલક્ષણની કોઈ અપ્રકાશિત વ્યાખ્યામાં 'પ્રધાનની પ્રતિજ્ઞા'નો શ્લોક ઉદ્ધૃત કરાયો છે. વૉર્ડરે તે વિષે વિશેષ માહિતી આપી નથી, પણ જો તેમાં કૃતિ/રચયિતાનાં નામ હોય તો સ્વપ્ન૦/પ્રતિજ્ઞા૦ ભાસનાં હોવા અંગેની અમારી શ્રદ્ધા દૃઢ થશે, અલબત્ત એ હાલના ત્રિવેન્દ્રમના ઉપલબ્ધ સ્વરૂપે તો નહિ જ!

વૉર્ડરે (પેરા ૧૦૬૬, પૃ ૩૨૪, એજન) 'નટાંકુશ'નો હવાલો આપ્યો છે. તે ડૉ. ઉન્નીમાં પણ છે અને ડૉ. કુંજુન્ની રાજા પણ તેનો ઉલ્લેખ કરે છે.

'અભિજ્ઞાનશાકુન્તલચર્ચા' ટીકામાં પણ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓમાંની સાતનો નામથી ઉલ્લેખ છે. પણ ત્યાં કર્તાનો નામોલ્લેખ નથી. તેની વિગત ડૉ. ઉન્નીના વિચારોના વિમર્શ વખતે જોઈશું. ગૈવિક્રમ, યજ્ઞફલ અને ઘટકર્પરકાવ્યના સંદર્ભો પણ આપણને જ્યાંના ત્યાં જ રાખે છે.

ડૉ. ઉન્નીએ New Problems In Bhāsa–plays (આ. ત્રિવેન્દ્રમ્ ૭૮)માં આ અંગે ઘણી નવી વાતો કરી છે. કુંજુનીરાજા ઉપોદ્‌ઘાતમાં બધી જાણીતી વિગતો નોંધીને એક વાત કહે છે કે 'યજ્ઞફલ' ભાસને નામે કોઈકે ચડાવેલું જણાય છે જો કે ડૉ. દાંડેકર તેના ભાસકર્તૃત્વમાં શ્રદ્ધા ધરાવે છે. 'અવિમારક'ની એક પાણ્ડુલિપિમાં કાત્યાયનને તેના રચયિતા કહ્યા છે. જેમાં ડૉ. ઉન્નીને શ્રદ્ધા છે. જો કે કુંજુનીરાજા બહુ વજૂદ જોતા નથી પણ કબૂલ તો કરે છે કે એને કારણે ભાસના કર્તૃત્વ ઉપર શંકાનું વાદળ તો છવાય જ છે. ડૉ. રાજાએ છેલ્લે એવી નોંધ આપી છે કે—When two research scholars work in the same field, it is natural that they differ in many details. Though I may not agree with some of the views of Dr. Unni, we agree generally that all the Trivendrum plays should not be blindly accepted as the genuine work of Bhāsa and that much work has yet to be done in the field in bringing to light the stage tradition of the dramas.

ડૉ. ઉન્ની એમના ગ્રંથના પહેલા પ્રકરણમાં ભાસ–સમસ્યાને યથાવત્ દોહરાવે છે. કાલિદાસ, બાણ, દણ્ડી, વાક્‌પતિરાજ, અભિનવગુપ્ત, જયાનક તથા જયદેવના સંદર્ભો આપણે ઉપર વિચાર્યા તેનો હવાલો આપી ડૉ. ઉન્ની નોંધે છે કે ભાસનું નામ સુપરિચિત હતું. જે શ્લોકસંગ્રહોમાં ભાસનાં કહેવાતાં પદ્યો સંગૃહીત છે. તેમાં સંદુક્તિકર્ણામૃત, સૂક્તિમુક્તાવલિ, સુભાષિતાવલિ, શાર્ઙ્ગધરપદ્ધતિ, સુભાષિતરત્નકોશ તથા અલંકારમહોદધિ અને યશસ્તિલકનો પણ સમાવેશ થાય છે. આ ગ્રંથોમાં જે તે પદ્યો ભાસનાં હોવાની નોંધ છે, પણ નાટ્યકૃતિના નામનો નિર્દેશ નથી. આ રીતે ૧૮ શ્લોકો આપણી પાસે આવે છે. છતાં અકળાવનારી વાત તો એ છે, કે આમાંથી એકપણ પદ્ય ત્રિવેન્દ્રમ્ સંગ્રહની કોઈ કૃતિમાં વાંચવા નથી મળતું. ડૉ. વૉર્ડરે તો આ બધા કોશકારોને અશ્રદ્ધેય જાહેર કરી દીધા હતા તે આપણે નોંધ્યું છે. નેતિ, નેતિ કહીને !

જલ્હણની સૂક્તિમુક્તાવલિમાં રાજશેખરના કહેવાતા પદ્યમાં ભાસનો તેમની કૃતિ સાથે પહેલો ચોક્કસ ઉલ્લેખ મળે છે. તેમાં 'ભાસનાટકચક્ર' અને તેમાંના ઉત્તમ 'સ્વપ્નવાસવદત્ત'નો ઉલ્લેખ છે. રામચન્દ્ર અને ગુણચન્દ્રના નાટ્યદર્પણમાં–यथा भासकृते स्वप्नवासवदत्ते शेफालिकाशिलातलं अवलोक्य वत्सराजः 'पादाक्रान्तानि पुष्पाणि०'–એવો ચોક્કસ કર્તા/કૃતિના નામોલ્લેખવાળો સંદર્ભ છે. પણ તે આપણી પાસેના સ્વપ્ન૦ નાટકમાં મળતો નથી. ડૉ. વૉર્ડરે એને પણ અશ્રદ્ધેય કહી દીધો છે. ડૉ. ઉન્ની નોંધે છે કે બીજા ઘણા સ્વપ્નનાટકના સીધા ઉલ્લેખો વિદ્વાનોએ વિચાર્યા છે અને તેમનું સામાન્ય વલણ એ સ્વપ્નનાટકને ભાસનું માનવા વિષે છે, કેમ કે બે સ્વપ્નવાસવદત્ત જુદા જુદા નાટ્યકાર દ્વારા વિરચિત હોવાની વાત ગળે ઊતરે તેવી નથી જણાતી. આપણે ઉપર અ. ભા., ના. શા. ૧.૭૪ ઉપર 'क्वचित् क्रीडा'ના સંદર્ભમાં સ્વપ્નવાસવદત્તનો સંદર્ભ આપે છે તે જોયું હતું. વળી, બીજા સંદર્ભો પણ ઉપર વિચાર્યા પણ ડૉ. વૉર્ડરે તો અભિનવગુપ્તને પણ લોચનવાળા સંદર્ભમાં ભૂલ કરતા વિચાર્યા હતા. ઉન્ની નોંધે છે કે કેમ કે લોચનમાં ઉદ્ધૃત શ્લોક ઉપલબ્ધ સ્વપ્ન નાટકમાં નથી. તેથી તે નાટકની ભાસકર્તૃત્વના સંદર્ભની ઓળખ ગૂંચવાઈ ગઈ છે. ભોજ તથા શારદાતનયના સંદર્ભો આપણે ઉપર જોયા વિચાર્યા છે. શારદાતનયે સ્વપ્ન નાટકને પ્રશાન્તનાટક કહી બે શ્લોકો આપ્યા છે. જેમાંનો એક ઉપલબ્ધ કૃતિમાં વાંચવા મળે છે. વન્દ્યઘટીય સર્વાનન્દ પોતાની ૧૪ અમરકોશ ઉપરની ટીકા–ટીકાસર્વસ્વ–માં શૃંગારના ત્રણ ભેદ (ધર્મ, અર્થ, કામમૂલક) ટાંકી તેમાંના બીજા અને ત્રીજા ભેદનું ઉદા. સ્વપ્નનાટકના ઉદયનના પદ્માવતી તથા વાસવદત્તા સાથેના પરિણયમાં જુએ છે. અભિજ્ઞાનશાકુન્તલચર્ચા નામની નામ નિર્દેશ વગરની શાકુન્તલટીકામાં સ્વપ્નના નામોલ્લેખ સાથે તેની પ્રસ્તાવનાનો સંદર્ભ અપાયો છે તે આગળ જોઈશું. પૃથ્વીરાજચરિત ઉપરની જોનરાજની ટીકામાં ભાસને વ્યાસજીની માફક 'મુનિ' કહ્યા છે. ડૉ. ઉન્નીએ પ્રકરણ ૧૮ માં Bhasa Plays on Kerala Stage' એ વિષયની છણાવટ કરી છે અને 'Mahabharat Saga' વિષે પણ અશ્રદ્ધા વ્યક્ત કરી છે. (પૃ. ૩૧૯, એજન) પ્રકરણ ૧૯ માં Conclusion તારવતાં તેઓ નોંધે છે કે, એમણે ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોની ૨૩૧ પાણ્ડુલિપિઓનો સંદર્ભ આપ્યો છે. ગણપતિશાસ્ત્રીએ માત્ર ૩૭ પાણ્ડુલિપિઓનો જ ઉપયોગ કર્યો હતો. ડૉ. દેવધરે સાત માતૃકાનો ઉપયોગ કર્યાનો દાવો કર્યો છે. વેંકટરામશર્માએ અભિષેકનાટકની (લાહોર આવૃત્તિ ૧૯૩૦) બે હસ્તપ્રતો જોઈ હતી. લક્ષ્મણસરૂપે (લાહોર ૧૯૨૫) સ્વપ્નવાસવદત્તના સંપાદનમાં એક નવી પાણ્ડુલિપિ જોઈ હતી. આ રીતે જુદા જુદા સંપાદકોએ ૨૩૧માંથી માત્ર ૪૭ પાણ્ડુલિપિઓ જ જોઈ છે. જ્યારે ૧૮૪ હજી અસ્પૃષ્ટ રહી છે. ડૉ. ઉન્ની જણાવે છે કે,

પંચરાત્રની ૮ માંથી ૨, મધ્યમ૦ની ૫ માંથી ૨, કર્ણભારની ૬ માંથી ૨, બાલચરિતની ૯ માંથી ૨, ચારુદત્તની ૬ માંથી ૨, અભિષેકનાટકની ૫૧ માંથી ૫, પ્રતિજ્ઞા૦ની ૩૫ માંથી ૫, દૂતવાક્યની ૨૧ માંથી ૩, દૂતઘટોત્કચની ૭ માંથી ૧, ઊરુભંગની ૬ માંથી ૧, અવિમારકની ૧૧ માંથી ૨, પ્રતિમા૦ની ૪૮ માંથી ૬, અને સ્વપ્ન૦ની ૧૮ માંથી ૪ પાણ્ડુલિપિઓ જ વિદ્વાનોએ જોઈ છે. આ ઉપરાંત બીજી હસ્તપ્રતો મળવાની સંભાવના તો છે જ એમ ડૉ. ઉન્ની નોંધે છે.

ડૉ. ઉન્ની નોંધે છે કે, બધી જ ૨૩૧ પાણ્ડુલિપિઓ મૂળ કેરળની છે. એક કે બે હસ્તપ્રતો જેમનું દેવનાગરીમાં લિપ્યંતર પ્રાપ્ત છે, તે બાદ કરતાં બધી મૂળ પાણ્ડુલિપિઓ તાડપત્રીઓ ઉપર કોતરેલી છે અને મળયાલમલિપીમાં જ લખાયેલી છે. તેમાંની ઘણી ત્રણથી ચાર સૈકા જૂની છે. આ બધી પાણ્ડુલિપિઓની પ્રાપ્તિ કેરલના જ આ કે તે સ્થળેથી થઈ છે અને ભારતના બીજા કોઈ પણ પ્રદેશમાંથી આવી માતૃકાઓ શોધવાનો વિદ્વાનોનો પુરુષાર્થ હજી સુધી અસફળ રહ્યો છે. આથી જ તો કોઈ કે આ કૃતિઓને "કેરળ નાટકચક્ર" કહી છે !

આ કૃતિઓના કર્તૃત્વ અંગે તારણ કાઢતાં તેઓ નોંધે છે કે, ગણપતિશાસ્ત્રીએ શોધેલી કોઈ હસ્તપ્રતમાં રચયિતાનો નામોલ્લેખ કરવાવાળી કોઈ પુષ્પિકા વાંચવા મળતી નથી. કેમ કે, તે સંગ્રહમાં પ્રાપ્ત એક સ્વપ્નવાસવદત્ત પ્રાચીનોએ ભાસનું કહ્યું માટે એવું વિચારાયું કે બાકીની નાટ્યકૃતિઓ પણ ભાસની હશે કેમ કે, ભાસની કહેવાતી કૃતિ સાથે એક જ બંડલમાં તે જડી આવી છે. આ કૃતિઓના એક કર્તૃત્વને વિદ્વાનો અકાટ્ય તર્કથી સ્થાપિત કરી શક્યા નથી. કોઈએ ગણપતિશાસ્ત્રીને પ્રાપ્ત માતૃકાઓ સિવાયની વધારાની પાણ્ડુલિપિઓ શોધવા વિચાર કે પ્રવૃત્તિ પણ કર્યા નથી.

ડૉ. ઉન્ની જણાવે છે કે અવિમારક ભાસનું નથી જ એ બતાવવા પુરાવો મોજુદ છે : એક લેખકે કાત્યાયનને સ્પષ્ટ રીતે નાટ્યકાર કહ્યા છે. ઉન્ની માને છે કે જો ગણપતિશાસ્ત્રીને આ પાણ્ડુલિપિ મળી હોત તો તેઓ પણ અવિમારકનું ભાસકર્તૃત્વ સમર્થિત કરત નહિ, કેમ કે codex નં. ૫૧૫૦માં, સ્વપ્ન૦ અને પ્રતિજ્ઞા૦ પણ મળે છે અને આ ત્રણેને કાત્યાયનનાં કહેવાનો પ્રસંગ ઉપસ્થિત થાય.

પ્રતિજ્ઞા૦ અને સ્વપ્ન૦ તે અનુક્રમમાં આવતી નાટ્યકૃતિઓ છે અને એમનું એકકર્તૃત્વ ગળે ઊતરે એમ છે. ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોમાંના કોઈનેય જો ભાસનાં ગણવાં હોય તો ફક્ત સ્વપ્ન૦ જ નિશ્ચિત રીતે તેમ ગણી શકાય અને પરિણામે પ્રતિજ્ઞા૦ને ભાસનું ગણવામાં તકલીફ પડે નહિ.

રામાયણત્રયીની મોટી સાબીતી આ ત્રણે કૃતિઓને જુદા જૂથની માનવા તરફ લઈ જાય છે. પણ આશ્ચર્યચૂડામણિના રચયિતા શક્તિભદ્રની આ ત્રણે કૃતિઓ તો હોઈ ન શકે. નટાંકુશ શક્તિભદ્રનો અનેકવાર ઉલ્લેખ કરે છે, ત્યારે આ એનો ઉલ્લેખ ટાળે છે. ઉન્ની તેમને અનુલ્લિખિત નાટ્યકારની કૃતિઓ માનવા તરફ ઢળે છે. મહાભારત નાટકો પંચરાત્રને બાદ કરતાં એકાંકીઓ છે તેમની સંરચનાગત અપૂર્ણતા તેમને ભાસનાં પુરવાર કરી શકે તેમ નથી. તેમને મતે આ ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓનું પ્રાકૃત નવા દૃષ્ટિકોણથી વિચારાવું જોઈએ. ભાસના સમયના પ્રાકૃત તરીકે ખપાવવાના અનેક પ્રયત્નો થયા છે, પણ ખોટા પ્રયોગોને આર્ષ પ્રયોગો માનવાની જરૂર નથી. દક્ષિણ ભારતમાં પ્રાપ્ત અન્ય નાટકોના પ્રાકૃત સાથે તેમનું સામ્ય વિચારણા માગી લે છે, ખાસ તો ૧૨મી સદી પહેલાં કેરલમાં પ્રયોજાતાં નાટકો સાથે.

વાસ્તવમાં ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોનું અસ્તિત્વ કેરલની નાટ્યપ્રયોગપરંપરાને આભારી છે. તેમના પ્રયોગ અંગે કેટલીક માહિતી તો ડૉ. ઉન્ની જેમને પ્રત્યક્ષ મળ્યા છે તેવા ૮૦ની ઉમ્મર વટાવી ગયેલા કલાકારો, નટવિશેષો પણ આપી શકતા નથી. ઘણી કૃતિઓ તો છેલ્લા દાયકાઓમાં ક્યારેય ભજવાઈ નથી. આમ પ્રયોગપરંપરાના દૃષ્ટિકોણથી આ વિગત પૂરેપૂરી તપાસાવાની બાકી છે.

ડૉ. ઉન્ની માને છે અને અમે સહમત છીએ કે, આ આખાય પ્રશ્ન માટે નવો પ્રયત્ન જરૂરી છે. તેઓ નોંધે છે કે, Studies embracing sociological conditions, Geographical aspects, laws and customs, philosophy etc. have appeared on the basis of a common authorship. When it is established that the case is different, a fresh look on these aspects will become necessary. The plays are not the products of a definite, well-marked period. On the other hand, they exhibit peculiarities of different ages. અંતે તેઓ જણાવે છે કે, When serious attempts in this direction are made, who knows, that an entirely different picture may not emerge and a new dramatic genius whose identity was lost in oblivion for all these centuries may not make his appearance on the firmament of Indian Literature. (પૃ. ૩૨૨, એજન), આપણે આ સાથે સહમત છીએ;

કેમ કે, ખાસ તો અભિજ્ઞાનશાકુન્તલચર્ચાનો સંદર્ભ તથા નટાંકુશના સંદર્ભો કોઈ તારણ આપતા નથી અને કેરલરંગભૂમિના પ્રયોગો પર ટિપ્પણ જરૂર કરે છે. કુંજુનીરાજાએ પણ 'કુટીઆટ્ટમ્; (સંસ્કૃત રંગ, એન્યુઅલ II, ૧૯૬૧)માં કેરલરંગભૂમિના પ્રયોગોની વાત કરી છે. વાસ્તવમાં અભિષેક નાટકનો પ્રયોગ આખું વર્ષ ચાલે એ રીતે થતો. નટાંકુશ આવી પદ્ધતિમાં રસભંગ જુએ છે. પણ આથી ત્રિવેન્દ્રમ્ સંગ્રહનું ભાસકર્તૃત્વ સિદ્ધ થતું નથી.

એક વધારાનો સંદર્ભ અલંકારમહોદધિમાં નરેન્દ્રપ્રભ આપે છે, જેમાં લોચનવાળા ઉદ્ધરણનો થોડો પાઠફેર વાંચવા મળે છે. વૉર્ડરને તો એનો ખ્યાલ પણ નથી અને હોય તો પણ ઉપલબ્ધ સ્વપ્ન૦માં તે શ્લોક વાંચવા મળતો નથી. તેથી વૉર્ડર તેની ઉપેક્ષા જ કરે.

વાસ્તવમાં સઘળાં સંદર્ભો જે અનુકૂળ નથી તે ઉપેક્ષ્ય છે, 'નેતિ નેતિ' એવો અભિગમ અપનાવીને વૉર્ડર ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોમાં 'આ ભાસ છે,' 'આ ભાસ છે' એવું ઉચ્ચાર્યા કરે છે. આપણે પણ કહીશું કે હા, 'આભાસ' છે ! વાસ્તવમાં સાચા સંશોધકને કોઈ પક્ષ કે વિપક્ષ હોતાં નથી. સંશોધનદૃષ્ટિ એ જ એનું ધ્યેય છે, એ જ નિકષ છે, અને ત્રિવેન્દ્રમ્ કૃતિઓનું ભાસકર્તૃત્વ તે પરીક્ષણમાં ૧૦૦ ટચના સોનારૂપે બહાર આવતું નથી. ફરી નોંધીશું કે પૂ. રસિકભાઈએ* આ બાબતમાં જે તાટસ્થ્ય જાળવ્યું છે તે વૉર્ડરને આંટ મારે તેવું છે.

---

* જુઓ : ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના 'પુરાતત્ત્વ' ત્રૈમાસિકમાં શ્રી ર. છો. પરીખના જે લેખો પ્રકાશિત થયેલા તે "સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય" એવા શીર્ષકથી ગ્રન્થસ્થ થયા છે : ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ સંશોધન શ્રેણી પુ. ૧૫, "સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય", લેખક : રસિકલાલ છો. પરીખ, અમદાવાદ–૧૯૮૦.

—સંપાદક

૨. ભાસનાં રૂપકોની અભિનયક્ષમતા

–ડૉ. વસંત પરીખ
અમરેલી

સંસ્કૃતસાહિત્યાચાર્યોએ રૂપક/નાટ્યને દશ્ય કાવ્ય કહી અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોથી કંઈક વિશિષ્ટ ગણ્યું છે. તેને ભાવાનુકીર્તન કે અવસ્થાનુકૃતિ કહી તેની આ વિશિષ્ટતાનો ફોડ પણ પાડ્યો છે. એમાં નાયક–નાયિકા કે અન્ય પાત્રોની સંયોગ-પ્રાપ્ત વિવિધ અવસ્થાઓની અનુકૃતિ છે. પરંતુ તે કેવળ કાર્ય–કલાપોની અનુકૃતિ નથી. એમાં 'રૂપ'નું આરોપણ થતાં એ રૂપક બને છે.[૧] એ રીતે જોતાં અહીં ભાવ, કલ્પના, આકાંક્ષા, દૈન્ય, પરાક્રમ તથા આંતરબાહ્ય સંઘર્ષો–વગેરે પ્રકારની માનવજીવનની બહુવિધ વૃત્તિપ્રવૃત્તિનું આરોપણ થયું છે. નાટ્યકાર પોતાના મનોવિશ્વને વસ્તુજગતનો આભાસી સ્પર્શ આપી રંગમંચ પર તેને પ્રસ્તુત કરવાની અભિલાષા સેવતો હોય છે અને આ પ્રસ્તુતિ જ દશ્યકાવ્યની દશ્યતા છે તે હવે સાહિત્ય ઉપરાંત કલા પણ છે. તેનું ક્ષેત્ર આમ અભિનેય કલા–'પર્ફોર્મિંગ આર્ટ'નું ક્ષેત્ર બને છે. એટલે જ કોઈ પણ રૂપક/નાટક રંગમંચ પર સફળ રીતે ભજવી શકાય તેવું હોવું જોઈએ. એ એની પૂર્વશરત છે.

રૂપકની અભિનયક્ષમતા માટે આવશ્યક તત્ત્વો, ઉપકરણો અને તંત્રયુક્તિ [અં. ટેક્નિક] વિષે ભારતીય અને પશ્ચિમના આચાર્યો, નાટ્યવિદ્ વિદ્વાનો અને કલાકારોએ પણ ઊંડો વિચાર કર્યો છે.

પશ્ચિમમાં એ સંદર્ભે સહુ પ્રથમ એરિસ્ટોટલનું સ્મરણ થઈ જ આવે. એણે નાટકમાં આ છ અંગો જરૂરી ગણ્યા છે. (૧) વિષય (થીમ), (૨) કથા (પ્લોટ), (૩) પાત્રાલેખન, (૪) સંવાદ, (૫) દશ્યરચના (સીનારીઓ) અને (૬) સંગીત. આ ઉપરાંત સ્થળ, કાળ અને કાર્ય (એકશન)ની ત્રિવિધ એકતા (યુનિટી)ની પણ જિકર કરવામાં આવી છે.

ભારતીય નાટ્યપ્રસ્તુતિની વિભાવનામાં અંતિમ લક્ષ્ય 'રસસિદ્ધિ' છે, તેથી ક્રમશઃ તેનું નિર્વહણ થતાં ચરમબિંદુ સુધી પહોંચવાનો ઉપક્રમ સ્વીકારાયો છે. તદનુરૂપ નાટ્યના મુખ્ય તત્ત્વો નીચે પ્રમાણે દર્શાવ્યા છે–

[अ] વસ્તુ, નેતા, (નાયિકા) અને રસ. પ્રત્યેકના પ્રકારો તથા પેટા પ્રકારો.
[ब] પાંચ અર્થપ્રકૃતિ અને પાંચ અવસ્થા.
[क] પાંચ સંધિ અને વિવિધ સંધ્યંગો.
[ड] નૃત્ય, ગીત, સંગીત.

વિશેષ ચર્ચામાં ન ઉતરતાં એટલું કહી શકાય કે એરિસ્ટોટલે કહેલા નાટ્યાંગો સાથે થોડા પ્રયત્ને ભારતીય નાટ્યાંગોનો ઠીક ઠીક અનુબંધ સાધી આગળ વધી શકાય તેમ છે.

મુખ્ય મુદ્દો એટલો જ કે નાટકમાં એક બાજુ સબળ કથાવસ્તુ અને બીજી બાજુ તેને ચરિતાર્થ કરી કાર્યવેગ દ્વારા આરોહ–અવરોહ પામતા, મૂળ લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવા મથતા પાત્રોનો અભિનય–એ બંનેનો સમન્વય સધાય છે. એમાં પણ અનુકૂળ દશ્ય રચનાની આધારભૂમિ પર રહીને નાટકનો મુખ્ય બોજ તો પાત્રો પર જ આવે છે અને પાત્રો એ કાર્ય ચતુર્વિધ અભિનય દ્વારા પાર પાડે છે.

રૂપકની અભિનય ક્ષમતા માટે આવશ્યક એવા પરિબળોની ઉપર આપેલી રૂપરેખાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં તપાસતાં સ્પષ્ટ કહી શકાય કે ભાસના તેરે તેર રૂપકો કુશળ દિગ્દર્શકની માવજતની સફળતાપૂર્વક ભજવી શકાય તેમ છે. એવો મત છે કે દક્ષિણના ચાક્યારો આ નાટકો એમની આગવી પદ્ધતિથી ભજવતા હતા અને આજે તો જ્યારે પ્રકાશ અને ધ્વનિનું આયોજન તથા અન્ય ઉપકરણો અને સુવિકસિત ટેકનિકનો લાભ મળી શકે છે ત્યારે ભાસના આ નાટકોનું મંચન ભારે સફળતાપૂર્વક થઈ શકે. એટલું જ નહીં પ્રાચીન હોવા છતાં પણ ભાસે તેનાં નાટકોમાં જે મૌલિક સૂઝ દર્શાવી છે તે જોતાં આધુનિક પ્રયોગશીલ નાટકોની હરોળમાં પણ તેનાં કેટલાંક નાટકો અવશ્ય બેસી શકે છે. ઉદાહરણ તરીકે પ્રો. ગૌરીશંકર ઝાલાએ ધ્યાન દોર્યું છે તેમ ભાસના દૂતવાક્યમાં જે વિશિષ્ટ દશ્ય સંવિધાન આયોજાયું છે તેવું જ સંવિધાન આધુનિક નાટ્યકાર આયોનેસ્કોના 'ચેરસ' નાટકમાં જોઈ શકાય છે.[૨] પાર્ટીમાં મહેમાનો એક પછી એક આવે છે, અને તેમનું સ્વાગત પણ યજમાનપાત્ર કરે છે. વાતો પણ થાય છે પણ ખરેખર તો કોઈ મહેમાન સદેહે પ્રવેશતા નથી. સ્ટેજ પર તો એ એક જ પાત્ર હોય છે. તેનો અભિનય અને પ્રેક્ષકોની કલ્પના એક આભાસી જગત સર્જી આપે છે. દૂતવાક્યનું મુખ્ય દશ્ય પણ આ જ પ્રકારનું છે. દુર્યોધનની રાજસભામાં ભીષ્મ, દ્રોણ, કર્ણ જેવા જવાબદાર સભ્યો અને ખંડિયા રાજાઓના પ્રવેશને દુર્યોધન આવકારતો દેખાય છે. સહુને તેમના આસન પણ તે દર્શાવે છે. તેમની સાથે મસલત કરે છે અને આ બધું કેવળ દુર્યોધનના અભિનયથી જ આકરિત થાય છે. રંગમંચ પર તો તે એકલો જ છે. આ આખો પ્રયોગ જુદો જ છે. તેમાં ભાણની જેમ આકાશભાષિતનો પણ ઉપયોગ નથી કે સ્વગતોક્તિ પણ નથી. દુર્યોધનનું પાત્ર ભજવતો અભિનેતા જો કુશળ હોય તો તેની ક્રિયા, તેના ભાવ અને સંવાદો દ્વારા પ્રેક્ષકોને એક નવો જ તાજગીભર્યો અનુભવ થઈ શકે. ભાસના રૂપકોમાં આવા મૌલિક અને ક્યારેક હિંમતભર્યા અનેક નૂતન પ્રયોગો અને સન્નિવેશો

જોઈ શકાય છે. કેટલાક અભ્યાસી વિદ્વાનોનો એવો મત છે કે ભાસ સ્વયં કોઈ નટમંડળી સાથે જોડાયેલ હતા અને સંભવ છે કે એમાંના કેટલાંક નટોને અનુકૂળ આવે તે રીતે તેણે પોતાના કેટલાંક પાત્રોનું આલેખન કર્યું હોય. કદાચ એમ પણ હોય. શેકસપિયર નટમંડળી સાથે આ રીતે જોડાયેલા હતા એ તો સર્વવિદિત છે જ. તો આ સ્થિતિ ભાસ માટે નહિ જ હોય એમ શા માટે માનવું ?

પરંતુ ભાસનાટકોમાં એક બાબત આપણું ધ્યાન અવશ્ય ખેંચે છે. તેનું દશ્યસંવિધાન એવું હોય છે કે એમાં પાત્રો કે દિગ્દર્શકે પોતે જ કલ્પનાનો ભરપૂર ઉપયોગ કરવો પડે. અન્યથા નાટ્યકાર જે અસર ઊભી કરવા માગે છે તે મારી જ જાય. દૂતવાક્યનું ફરીથી સ્મરણ કરીએ. એમાંની બીજી એ નાટ્યસ્થિતિ આવી જ નાજુક છે. કેશવ, દૂત તરીકે આવવાના છે. હજુ આવ્યા નથી. દુર્યોધનની વ્યગ્રતાનો પાર નથી. અંદરથી ભય પામેલો છે અને આ ભય કોઈ કળી ન જાય તેમ પણ કરવું છે. એટલે તે દ્રૌપદી વસ્ત્રહરણના પ્રસંગના ચિત્રો, તેનું આલ્બમ (!) જોવા લાગે છે. એક એક ચિત્ર જોઈ તેમાં શું છે તે બોલે પણ છે. પરંતુ જેમ લખાયું છે તેમ જ સીધે સીધું બોલી દે તો પ્રેક્ષકો સાથે તાર સંધાતો નથી. અમદાવાદમાં કેટલાંક વર્ષ પહેલાં દૂતવાક્યનો જે પ્રયોગ થયો હતો તેમાં આ દશ્ય સહેજ જૂદી રીતે ભજવાયું હતું. ત્યાં દુર્યોધનની એક બાજુ રંગમંચ પર ખરેખર દ્રૌપદી વસ્ત્રહરણનો પ્રસંગ ભજવાતો હતો અને દુર્યોધન એ જોઈ પોતાના પ્રતિભાવો આપતો હતો. આ એક સુંદર મૌલિક યુક્તિ હતી. તેનાથી પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાઈ રહ્યો હતો.

એ જ નાટકમાં આગળ જતાં કૃષ્ણે વિશ્વરૂપ ધારણ કર્યું. ભાસ તો માત્ર આટલું જ કરે છે विश्वरूपमास्थितः । પછી તુર્ત જ દુર્યોધને ઉચ્ચારેલા શ્લોકમાં કૃષ્ણની આ માયાનો ઉલ્લેખ છે તેથી પ્રેક્ષકોને સહેજ આભાસ થાય કે દુર્યોધને આ વિશ્વરૂપ જોયું. પણ તેનાથી તેમને રોમાંચ કે ઉત્તેજના તો ભાગ્યે જ થાય. તેથી પછીના સંવાદો બોલવાની સાથે સાથે દુર્યોધન બનનાર નટે આંગિક અને સાત્ત્વિક અભિનયને પણ મદદમાં લેવા જોઈએ. વડોદરાની એક નાટ્યસંસ્થાએ આ નાટક રજૂ કર્યાનું જાણવામાં છે. તેમાં આ દશ્ય ભજવતા નટે આઃ तिष्ठेदानीम् । कथं न दृष्टः केशवः । अयं केशवः । अहो ह्रस्वत्वं केशवस्य ।– એ બોલતી વખતે આંખ પર હથેલીનું નેવું કરી જમીન પર નીચે કોઈ તદ્દન નાનકડું જંતુ જોતો હોય તેમ અભિનય કરેલો અને .. अहो दीर्घत्वं केशवस्य એમ બોલતી વખતે ઉંચે–ખૂબ ઉંચે–કમરની કમાન વળી જાય જાણે કોઈ પર્વતની ટોચ પર જોતો હોય એમ અભિનય કરેલો અને એ રીતે શ્રીકૃષ્ણના પલટાતા રૂપને તાદશ કરી જોઈતી અસર સફળતાપૂર્વક ઊભી કરેલી.

આમ જો અભિનેતામાં સહજ નૈપુણ્ય હોય તો ભાસનાં નાટકોની તખ્તાલાયકી અનેકગણી વધી જાય એવો સંભાર એ નાટકોમાં મબલખ પડ્યો છે. ભાસ નાટકોમાં પરંપરામાન્ય કેટલાક નાટ્યનિયમોનો ચીલો ચાતરવામાં આવ્યો છે. એમાંનો એક છે મરણનું મંચન. મંચ પર પ્રત્યક્ષ મૃત્યુનું દશ્ય ભજવવું ઇષ્ટ માનવામાં આવ્યું નથી. તેનાં કારણો તો કલ્પી શકાય તેમ છે. પણ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ વિચારતાં એમ લાગે છે કે આવા દશ્યો પ્રાયઃ કરુણ હોવાના. પરંતુ જો તેમાં અતિ-અભિનય (ઓવર એકટીંગ) થઈ જાય તો કરુણના સ્થાને બેસ્વાદ હાસ્ય ઉભું થઈ જાય અને તાસીરો-ફીઆસ્કો-થાય એટલે એ દશ્ય ન ભજવવું એમાંજ સલામતી! પરંતુ ભાસના નાટકોમાં ત્રણ મરણ-દશ્યો છે-દશરથ, વાલી અને દુર્યોધનનાં મૃત્યુ મંચ પર દર્શાવ્યાં છે. આ ઉપરાંત મુષ્ટિક, ચાણૂર અને કંસના વધ પણ થાય છે. પરંતુ આ વધનાં દશ્યો એકદમ દર્શાવી તુર્તજ દશ્યાંતરનો આરંભ કરી દેવામાં આવ્યો છે એટલે એ નિર્વાહ્ય બની રહે છે. જ્યારે દશરથ વગેરેના મૃત્યુને રજૂ કરવામાં ભાસે લોકકથાના એક પ્રચલિત મોટિફનો ઉપયોગ કર્યો છે અને એનાથી એ દશ્ય પૂરા મલાજા સાથે ભજવવામાં નટને ખાસ કંઈ કરવાનું રહેતું નથી. એ મોટીફ છે મૃત્યુની અંતિમ ઘડીઓમાં મૃત સ્વજનો યાદ આવવા, સ્વર્ગેથી વિમાન લઈ દેવો વગેરેનું આવવું વગેરે. જૂઓ, દશરથ રાજા અંતિમ ક્ષણે શું કરે છે-

राजा-(आत्मयावलोक्य)—

अयममरपतेः सखा दिलीपो रघुरयमत्रभवानजः पिता मे ।

किमभिगमनकारणं भवद्भिः सह वसने समयो ममापि तत्र ॥३॥

અને દુર્યોધન-

......परित्यजन्तीव मे प्राणाः । इमेऽत्रभवन्तः शन्तनुप्रभृतयो मे पितृपितामहाः । एतत्कर्णमग्रतः कृत्वा समुत्थितं भ्रातृशतम् । अयं...क्रुद्धोऽभिभाषते मामभिमन्युः । उर्वश्याद्योऽप्सरसो मामभिगताः ।[४] વગેરે લોકકથાના મોટિફની વાત નીકળી છે તો એવા બીજા બે મોટીફનો પણ ભાસ નાટકોમાં ઉપયોગ થયો છે તેને પણ સ્મરી લઈએ.

લોકકથામાં પવનપાવડી, જાદુઈવીંટી, અદશ્ય કરતુ આંજણ વગેરેના ઉલ્લેખો આવે છે. ભાસના અવિમારકને પણ વિદ્યાધર આવી એક વીંટી આપે છે જે જમણા હાથની આંગળીએ પહેરવાથી અદશ્ય થઈ જવાય અને ડાબા હાથની આંગળી પર પહેરવાથી પ્રત્યક્ષ થવાય.[૫] અને એના કારણે અવિમારક-કુરંગીના પ્રેમપ્રસંગના દશ્યમાં એક નવી રોચકતા આવે છે. પ્રેક્ષક પોતાના તર્કકીટને દાબડીમાં પૂરી શિશુસહજ મુગ્ધતાથી માણે છે એ જ રીતે લોકસાહિત્યમાં એવો

પણ એક મોટીફ છે કે પડતી આવવાની હોય ત્યારે લક્ષ્મી અને સદ્દ્ગુણો વિદાય લે છે. કોઈનો શાપ સદેહે આવી શરીરમાં પ્રવેશે છે. અભિષેક નાટકમાં લંકા નારીરૂપે રાવણને દેખાય છે તે તેને ત્યજીને ચાલી જાય છે. પરંતુ આ દૃશ્ય મંચ પર નથી ભજવાતું કેવળ રાવણ જ લંકાને જોતો હોય તેમ બોલે છે. જ્યારે બાલચરિતમાં શેકસપીઅરના મેકબેથની ત્રણ ડાકણોનું સ્મરણ કરાવતી ચાંડાલ યુવતીઓ કંસની સામે આવી તેને નિમંત્રણ આપે છે–आगच्छ भर्तः । आगच्छ । अस्माकं कन्यानां त्वया सह विवाहो भवतु ।[૬]– અચાનક જ તે સ્ત્રીઓ અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને ત્યાંજ મધૂકઋષિએ આપેલો શાપ સદેહે ઉપસ્થિત થાય છે અને તે અલક્ષ્મી, કાલરાત્રિ, મહાનિદ્રા જેવી સહાયિકાઓ સાથે કંસના શરીરમાં પ્રવેશ કરે છે. તે સાથે જ વિષ્ણુની ઇચ્છાને માન આપતી કંસની રાજ્યલક્ષ્મી પણ સદેહે તેને ત્યજી જતી દર્શાવાઈ છે. આ આખું દૃશ્ય ઉચિત પરિધાન દ્વારા કે માઈમની યુક્તિ દ્વારા એમ અનેક રીતે રજૂ કરી શકાય તેવી તેની ગુંજાશ છે.

સ્ત્રી–પુરુષની પ્રેમચેષ્ટા જે યુગમાં જાહેર પ્રદર્શનનો વિષય નહોતી બની તે સમયે ભાસે હિંમતભર્યો પ્રયોગ કરી ઉદયન અને વાસવદત્તાનું એક જ શય્યા પર સહશયન કરાવ્યું છે[૭] અને 'અવિમારક'માં સુતેલ કુરંગીને નાયકને બળપૂર્વક ખેંચી આલિંગનમાં બાંધતી દેખાડી છે[૮] અને છતાંય સંયમની પાળ અકબંધ રાખી છે. આ દૃશ્યોનું મંચન નટ–દિગ્દર્શકની કસોટી કરી શકે તેવું છે.

આગળ જોયું તેમ નાટકનો પ્રાણ તો તેનાં પાત્રો જ છે. 'પ્રેક્ષકો જે જુએ છે, સહાનુભૂતિ દર્શાવે છે તે નાટકનાં પાત્રોનાં સુખદુઃખ પરત્વે હોય છે. આ પાત્રો પોતાના સ્વભાવ અને સંયોગો અનુસાર જે પરિસ્થિતિમાં મૂકાયા હશે. તેમાં પ્રત્યાઘાત રૂપે ક્રિયા કરશે. પરિસ્થિતિમાંથી ક્રિયા અને એ પહેલી ક્રિયાથી પરિસ્થિતિ બદલાશે. આ બદલાએલી પરિસ્થિતિમાં પાત્રો પોતાના સ્વભાવ, સંસ્કાર, સિદ્ધાંત કે પોતાના ભૂતકાળના અનુભવો મુજબ બીજી ક્રિયા કરશે. આમ સ્ટીમ્યુલસ અને રીસ્પોન્સ–આઘાત અને પ્રત્યાઘાત–ની સાંકળ ચાલ્યા કરશે. આ પ્રક્રિયા વખતે નાટકનો દોર પાત્રોના હાથમાં હોય તો પાત્રો જીવંત બનશે.'[૯] ભાસની પાત્રસૃષ્ટિમાં આ જીવંતતા અનુભવાય છે. આઘાત–પ્રત્યાઘાતથી સર્જાતા ક્રિયાવેગનું નમૂનેદાર ઉદાહરણ પ્રતિમા નાટકના ભરતમાં પલટાતા ભાવ પ્રવાહમાં મૂર્ત થાય છે. અયોધ્યા તરફ આવી રહેલા ભરત પર સંદેહ, અમંગળના ભણકારા વગેરેનો ભાર ધીરે ધીરે જામતો જાય છે, અને પ્રતિમાગૃહના દૃશ્ય દ્વારા પિતાના મૃત્યુના સમાચાર અને પછી ક્રમશઃ એ મૃત્યુમાં પોતે પણ નિમિત્ત છે. એ જાણતાં આઘાતનું એક ચક્ર પૂરું થાય છે અને બદલાએલી પરિસ્થિતિમાં પ્રત્યાઘાત રૂપે, તાત્કાલિક તો રાજ્યનો અસ્વીકાર, માતા પ્રત્યેનો રોષ અને અપરાધભાવથી

પીડાતા તેનું રામને મનાવી પાછા લઈ આવવા માટેનું વનગમન એ દ્વિતીય ક્રિયાનો દોર શરૂ થાય છે. આ સમગ્ર ક્રિયાવર્તુલમાં ભરતના આંતર આવેગોનો જે પુટ ભળ્યો છે તેનાથી પ્રેક્ષકો સ્થળકાળ ભૂલી જઈ ભરત સાથે તાદાત્મ્ય સાધે છે. ભાસની સફળ નાટ્યકલાનું આ ઉજ્જ્વલ યશોપિચ્છ છે.

પાત્રો નાટ્યાર્થને અનેક રીતે સિદ્ધ કરવા મથતા હોય છે. તેમાં પણ સહુથી વધારે મહત્ત્વ સંવાદોનું છે. ભાસ નાટકોના સવાદો, જીવંત, મર્માળા, પાત્રના સ્વભાવનું દર્શન કરાવનારા અને કથા તથા ક્રિયાને તેના અનુરૂપ પ્રવાહમાં આગળ લઈ જનારા છે. તેમની અનેક છટાઓ છે. તેમાંથી કેટલીકનો માત્ર સ્પર્શ કરી લઈએ. સંવાદોનું લાઘવ અને તેની પ્રવાહિતા તુરંત જ ધ્યાન ખેંચે છે. તેમાં પણ તે પ્રશ્નોત્તર રૂપે રજૂ થાય છે. ત્યારે ધાર્યાં નિશાન પાડે છે. એક દૃષ્ટાંત જ જોઈ લઈએ. પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણમાં રાજા મહાસેનને કાંચુકીય વત્સરાજ ઉદયન પકડાયાના સમાચાર આપે છે ત્યારે આ પ્રમાણે પ્રશ્નોત્તરી થાય છે.[૧૦]

काञ्चुकीय : तत्र भवतामात्येन शालङ्कायनेन गृहीतो वत्सराजः ।
राजा : (सहर्षम्) किमाह भवान् ।
कां. : तत्रभवता......वत्सराजः ।
राजा : उदयनः ?
कां. : अथ किम् ।
राजा : शतानीकस्य पुत्रः ?
कां. : दृढम् ।
राजा : सहस्रानीकस्य नप्ता ?
कां. : स एव ।
राजा : कौशाम्बीशः ।
कां. : सुव्यक्तः । અને એમ અંતે
राजा : अथ किमुपरतो यौगन्धरायणः ।
कां. : न खलु, कौशाम्ब्यां किल ।
राजा : यद्येवं न गृहीतो वत्सराजः ।

અહીં गृहीतो वत्सराजःથી શરૂ થતો સંવાદ न गृहीतो वत्सराजः । એવા વિપરીત વિધાન સાથે પૂરો થાય છે. પણ તેમાં હર્ષ, આશ્ચર્ય, વિતર્ક અને થોડા દુઃખના જે આવર્તનો રચાય છે તે તો ભાસ જ રચી શકે !

સંવાદો પદ્યમાં પણ થાય છે અને તેમાં પણ કથાવેગની સાથે સાથે ક્રિયાનો લય-રીધમ સધાય છે. જેમકે પિતાની સ્થિતિ વિષે ભરતનો ચાલતા રથે સારથિ સાથેનો આ સંવાદ-

भरत : पितुर्मे को व्याधिः
सूतः : हृदयपरितापः खलु महान्
भरत : किमाहुस्तं वैद्याः
सूतः : न खलु भिषजस्तत्र निपुणाः ।
भरत : किमाशा स्याद्
सूतः : दैवं
भरत : स्फुरति हृदयं वायह रथम् ॥[११]

રથ ચાલે છે-સંવાદ ચાલે છે અને ભરતનું હૃદય ધડકયા કરે છે. પ્રેક્ષકો ઉદ્‌ગ્રીવ બની ભરતને જાણે કે હમણાં કહી દેશે કે તમારો અંદેશો સાચો છે !

તો દૂતઘટોત્કચમાં રજૂ થતું દશ્ય આપણા જૂની રંગભૂમિની યાદ અપાવી જાય તેવા બોલકા-કાકુથી ભરેલા-પ્રેક્ષાગૃહ ધ્રુજાવતા સંવાદોથી થડકે છે. દુર્યોધન-ઘટોત્કચને તે રાક્ષસ છે એવું યાદ દેવડાવતાં કહે છે કે મોઃ મોઃ प्रकृतिं गतः । આખરે જાત પર ગયો ? ત્યારે ધરા ધ્રુજાવતા રણકતા અવાજે ઘટોત્કચ કહે છે-

न तु जतुगृहे सुप्तान् भ्रातृन् दहन्ति निशाचराः
शिरसि न तथा भ्रातुः पत्नीं स्पृशन्ति निशाचराः ।
न च सुतवधं संख्ये कर्तुं स्मरन्ति निशाचराः ।
विकृतवपुषोऽप्युग्राचारा घृणा न तु वर्जिता ॥ १-४७

આનો આપણી જૂની રંગભૂમિની લઢણમાં આમ અનુવાદ કરીશું : નથી બાળતા ભાઈ સૂતેલા, લાક્ષાગૃહે નિશાચરો. નથી છેડતા ભાભલડીને ભરી સભામાં નિશાચરો. નથી હણતા દૂધમલિયાને રણમેદાને નિશાચરો. કાયા ભલે કરાલ, આચાર સરળ, ધ્યાન ચૂકે નિશાચરો. આ ઉપરાંત પતાકાસ્થાન, સ્વગતોક્તિ વગેરે પણ આ સંવાદોની ખૂબીઓ છે. તો કયારેક એ સંવાદો વચ્ચેનું મૌન પણ ઘણું કહી જાય છે. સ્વપ્નવાસ૦નો ત્રીજો અંક તેની સાક્ષી પૂરશે. નાટ્યકલા વિષે આ એક ઉક્તિ પ્રસિદ્ધ છે કે "નાટકમાં શું આવે છે તે નહીં પણ તે કેવી રીતે આવે છે તે મહત્ત્વનું છે." ભાસ નાટકોને ભજવાતાં જોયા પછી-કે વાંચીને મનની રંગભૂમિ પર તેને ભજવ્યા પછી આ વિધાનનું સ્વારસ્ય આપોઆપ ઝંકૃત થઈ જશે.

એમ તો ભાસના નાટકોની અભિનયક્ષમતાની કેટલીક મર્યાદાઓ પણ છે. મોટાભાગની અભિષેકમાં જોવા મળશે.[१२] પણ જે બહુમાન્ય મર્યાદા છે તે તો આ નાટકોમાં ભાસે કરેલો निष्क्रम्य-प्रविश्य નો કરેલો પ્રચૂર-સગવડિયો અને કયારેક ઔચિત્યને જાળવતો પ્રયોગ છે. પણ કુશળ દિગ્દર્શક થોડા ફેરફારથી તેને નિવારી શકે તેમ હોઈ ભાસના નાટકોની તખ્તાલાયકીમાં તે ખાસ બાધા

રૂપ બને તેમ નથી. તેનું જમા પાસું એટલું પ્રબળ છે કે ઉધાર ખાતાને માંડી વાળવાનું જ મન થાય.

નોંધ

૧. ડૉ. મફતલાલ ભાવસાર એકાંકી સ્વરૂપ અને વિકાસ અભિનવ પ્રકાશન –પૃ. ૧૫
૨. ગૌરીશંકર ઝાલા એક વિલક્ષણ અભિનેય નાટક દૂત વાક્ય–ગુજરાતી નાટ્ય જૂલાઈ–ઑક્ટો. ૧૯૬૦
૩. प्रतिमा. ૨–૨૧
૪. ऊरुभङ्ग–અંત ભાગ
૫. જુઓ विद्याधरः–एतदङ्गुलीयकं दक्षिणाङ्गुल्या धारयन्नदृश्यो भवति वामेन प्रकृतिस्थः । अविमारकम् अङ्क ४
૬. बालचरितम् अङ्क ૨–૧ અને આગળ
૭. स्वप्नवासवदत्तम् अङ्क ५
૮. अविमारकम् अङ्क ३
૯. પ્રો. ધનંજય ઠાકર, નાટ્યલેખન, ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ ગુજ. અમદાવાદ પૃ. ૧૮
૧૦. अङ्क २
૧૧. अङ्क ३–१
૧૨. સર. અભિષેક નાટકમાં મહાન નાટ્યકારના આરંભના નાટકના બધાંજ લક્ષણો તેની અનિવાર્ય અપરિપક્વતા સાથે જોવા મળે છે.
—વી. વેંકટાચલમ્, ભાસ ગુજ. અનુ. ગૌતમ પટેલ સાહિત્ય અકાદમી દિલ્હી પૃ. ૫૫.

૩. ભાસનાટકચક્રમાં રૂપક–પ્રકારો

ડૉ. એમ. વી. જોશી
રાજકોટ

સંસ્કૃત નાટ્યકારોમાં ભાસ નામના અતિપ્રાચીન અને સુપ્રસિદ્ધ નાટ્યકારનું ખૂબ ગૌરવભર્યું અને મહત્ત્વનું સ્થાન છે. મહાકવિ કાલિદાસે[1] તેને પોતાના પુરોગામી અને લબ્ધપ્રતિષ્ઠ નાટ્યકારોમાં અગ્રસ્થાન આપી 'પ્રથિતયશસ્' એવું વિશેષણ આપેલ છે. સમર્થ મૂર્ધન્ય ગદ્યકાર બાણભટ્ટે[2] તેને અનેક નાટકો દ્વારા યશ મેળવનાર કહેલ છે. વાક્પતિરાજે[3] તેને 'જલણમિત્ત' એવા બિરુદ વડે વિશિષ્ટ રીતે નવાજેલ છે. જયદેવે જેને કવિતાકામિનીના હાસ[4] તરીકે બહુમાન આપેલ છે તેવા નાટ્યકાર ભાસના 'નાટકચક્ર'નો નિર્દેશ જલ્હણે[5] સૂક્તિમુક્તાવલિમાં ટાંકેલ રાજશેખરના પ્રસિદ્ધ શ્લોકમાં થયો છે. આવા મહાન નાટ્યકારનાં તેર નાટકો ઈ. સ. ૧૯૧૨ માં ત્રિવેન્દ્રમ્‌ના મહામહોપાધ્યાય ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રીએ મલયાલમ લિપિમાં હસ્તપ્રત રૂપે શોધીને પ્રકાશિત કર્યાં હતાં. ત્રિવેન્દ્રમ્–નાટકો તરીકે જાણીતાં આ તેર નાટકોને જ 'ભાસનાટકચક્ર' કહેવામાં આવે છે.

આ નાટકોના કર્તૃત્વ અંગે ભારે વિવાદ જાગ્યો હતો. કારણ કે તેની પ્રસ્તાવના કે પુસ્તિકામાં લેખકના નામનો નિર્દેશ નથી. આથી આ બધાં નાટકોને ભાસરચિત ગણનાર અનુકૂલ પક્ષ, તેનો ઉગ્ર વિરોધ કરનાર પ્રતિકૂલ પક્ષ અને ઉપલબ્ધ પુરાવાના આધારે વિવેકપુરઃસર અમુક નાટકોના કર્તા તરીકે ભાસને સ્વીકારનાર તથા બાકીનાં નાટકોનું કર્તૃત્વ પૂરવાર થાય ત્યાં સુધી ઉતાવળ નહિ કરનાર તટસ્થ પક્ષ એમ ત્રણ પક્ષોમાં વહેંચાઈ ગયા હતા. ભારે ઉહાપોહ બાદ ડૉ. એ. ડી. પુસળકરે[6] એવો નિષ્કર્ષ તારવ્યો છે કે આ તેર નાટકોનો એક જ કર્તા ભાસ છે અને તે ઈ. સ. પૂર્વે ચોથી સદીમાં થયો હતો. આની વિગતોમાં ઊતરવાનું અહીં અપ્રસ્તુત હોવાથી આ તેર નાટ્યકૃતિઓને ભાસરચિત સ્વીકારીને તેમાં કયા કયા રૂપક–પ્રકારો પર ભાસે હાથ અજમાવ્યો છે તેની વિસ્તૃત છણાવટ કરવાનું અભિપ્રેત છે.

અલબત્ત, ભરતથી માંડીને થયેલા બધા આલંકારિકો ભાસના અનુકાલીન છે. તેથી તેમણે આપેલા નાટ્યપ્રકારો અને તેમનાં લક્ષણોના આધારે ભાસનાટક-ચક્રના પ્રકારોની સમીક્ષા કરવી એ કાલવ્યુત્ક્રમનો દોષ વહોરી લેવા જેવું છે.

તેમ છતાં વર્તમાન પરિસ્થિતિમાં આ એક જ માર્ગ ઉપલબ્ધ હોવાથી ઉપર્યુક્ત દોષને અવગણીને પણ રૂપક-પ્રકારોની સમીક્ષા કરવાનું સાહસ કરેલ છે.

ભાસનાટકચક્રમાં સમાવિષ્ટ થયેલાં તેર રૂપકોનાં નામ અને વર્ગીકરણ નીચે મુજબ છે :

(અ) રામાયણ નાટકો (૧) अभिषेकनाटकम् (૨) प्रतिमानाटकम्

(આ) મહાભારત નાટકો (૩) मध्यमव्यायोग: (૪) पञ्चरात्रम् (૫) दूतवाक्यम् (૬) दूतघटोत्कचम् (૭) कर्णभारम् (૭) ऊरुभङ्गम्

(ઇ) હરિવંશ પર આધારિત (૯) बालचरितम्

(ઈ) ઉદયન નાટકો (૧૦) प्रतिज्ञायौगन्धरायणम् (૧૧) स्वप्नवासवदत्तम्

(ઉ) લોકકથા-નાટકો (૧૨) अविमारकम् (૧૩) चारुदत्तम् (અથવા दरिद्रचारुदत्तम्)

આ ઉપરાંત 'यज्ञफलम्' ને ભાસરચિત ગણાવવાનો નિષ્ફળ પ્રયાસ થયો હતો તથા दामक, त्रैविक्रम વગેરે વીસેક નાટકો ભાસનાં ગણાવવામાં સદંતર નિષ્ફળતા મળી છે. કેટલાક વિદ્વાનો માને છે કે ભાસે ત્રીસ નાટકો રચ્યાં હતાં. પરંતુ આ મત અસ્વીકાર્ય ઠર્યો છે.

આમાંના અમુકની[7] પુષ્પિકામાં પ્રકારભેદને લક્ષમાં લીધા વગર નાટક કહેલ છે. જ્યારે રાજશેખરના સુપ્રસિદ્ધ શ્લોકમાં[8] તો આ બધાંને માટે નાટક એવો શબ્દપ્રયોગ થયો છે. સંભવત: અભિનેય કે દૃશ્ય એવી સાહિત્યિક રચના એવા વિશાળ અને સામાન્ય અર્થમાં અહીં 'નાટક'-શબ્દ વપરાયો હશે. અથવા આમાંના ઘણાં[9] ખરેખર 'નાટક' પ્રકારનાં હોવાથી છત્રિન્યાયથી અગર 'પ્રાધાન્યના આધારે નામાભિધાન થાય છે'[10] એ મુજબ આ બધાંને નાટક કહેવામાં આવ્યાં હોય તે વધુ તર્કસંગત લાગે છે.

ડૉ. પુસળકર નોંધે છે[11] કે ભાસે નાટ્યશાસ્ત્રવિષયક ગ્રંથની રચના કરી હતી. પોતાના સિદ્ધાંત-ગ્રંથનાં નિદર્શનો રૂપે તેણે વિવિધ નાટ્યપ્રકારની રચનાઓ કરી હોય તે તર્કસંગત લાગે છે. વળી આમાંની એકાંકી નાટ્યકૃતિઓ પોતાના આશ્રયદાતા રાજાના કુમારોને ઉપદેશ આપવાના પ્રયોજનથી રચી હોવાનો ડૉ. પુસળકરનો મત ચિંત્ય છે. કારણ કે વિશુદ્ધ આનંદની અનુભૂતિ કરાવવી[12] એ કાવ્યનાં છ પ્રયોજનોમાંથી ઉત્તમ અને મુખ્ય પ્રયોજન છે, જ્યારે ઉપદેશ આપવો એ ગૌણ પ્રયોજન બને છે.

આ નાટકોને રચનાક્રમની દૃષ્ટિએ ગોઠવવાના પ્રયાસો થયા છે. તે રસપ્રદ નીવડે તેમ હોવાથી તેની સંક્ષિપ્ત ચર્ચા અહીં અસ્થાને નહિ ગણાય.

(૧) ડૉ. પુસળકરે[૧૩] બધી નાટ્યકૃતિઓમાં વિષયવસ્તુ, નિરૂપણપદ્ધતિ, પરિપક્વતા, સંવાદો, શ્લોકો વગેરેના આધારે તેરેય નાટકોને નીચેના ક્રમમાં ગોઠવ્યાં છે—

(૧) दूतवाक्यम्, (२) कर्णभारम्, (३) दूतघटोत्कचम्, (४) ऊरुभङ्गम्, (५) मध्यमव्यायोगः, (६) पञ्चरात्रम्, (७) अभिषेकनाटकम्, (८) बालचरितम्, (९) अविमारकम्, (१०) प्रतिमानाटकम्, (११) प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्, (१२) स्वप्नवासवदत्तम् અને (૧૩) चारुदत्तम्. આ છેલ્લી કૃતિ સંભવતઃ ભાસના અવસાનથી અપૂર્ણ રહી હશે.

(૨) જ્યારે ડૉ. એ. એસ. પી. અય્યરે નાટ્યલેખનકલા, કુશળતા અને મૌલિકતાના ક્રમિક વિકાસને અનુલક્ષીને આર્ષમહાકાવ્યો પર આધારિત નાટકોને પ્રારંભકાળની ગણી છે અને ત્યારબાદ લોકકથા, દંતકથા કે લેખકની કલ્પના પર આધારિત કૃતિઓનો ક્રમ નીચે મુજબ થાય છે—

(૧) दूतवाक्यम्, (२) कर्णभारम्, (३) मध्यमव्यायोगः, (४) बालचरितम्, (५) अभिषेकनाटकम्, (६) पञ्चरात्रम्, (७) दूतघटोत्कचम्, (८) ऊरुभङ्गम्, (९) अविमारकम्, (१०) प्रतिमानाटकम्, (११) प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्, (१२) स्वप्नवासवदत्तम् અને (૧૩) चारुदत्तम् ।

ઉપરની ક્રમયોજનાની તુલના કરતાં જણાશે કે સાત કૃતિઓના ક્રમ અંગે બંને વિદ્વાનો એકમત ધરાવે છે. જ્યારે વચ્ચેની છ કૃતિઓના ક્રમ અંગે તેમનો મતભેદ બહુ નોંધપાત્ર લાગતો નથી.

(૩) મારું નમ્ર મંતવ્ય છે કે પછીના સમયમાં ભવભૂતિએ સમગ્ર રામાયણ કથાના આધારે નાટ્યરચના કરવાનો પ્રયાસ કરેલ અને महावीरचरितम् જેવી પ્રમાણમાં ઓછી સફળ અને સામાન્ય કક્ષાની નાટક–કૃતિ મળી, તથા રાજશેખરે बालरामायणम् રૂપે પદ્યમય સુદીર્ઘ નાટક આપ્યું તેમ સંભવતઃ ભાસે આદ્યકવિ વાલ્મીકિના રામાયણની કથાને નાટ્યરૂપ આપવાનો પ્રયાસ કર્યો હોય અને પરિણામે अभिषेकनाटकम् જેવી છ અંકની સામાન્ય ગુણવત્તાવાળી નાટકકૃતિ રચાઈ હોય. તેમાં ઓછી સફળતા મળવાથી તેણે સમગ્ર મહાભારત કથાના આધારે વિશાળ નાટ્યકૃતિ રચી હોય. ડૉ. સુકઠણકરે[૧૪] સ્થાપેલ ધારણા મુજબ **Mahabharata Saga** ને નાટકરૂપ મળ્યું હોય. પરંતુ તે ભટ્ટનારાયણના वेणीसंहारम् ની જેમ ભાતીગળ થીગડાંના ચંદરવા જેવું ભભકાદાર બન્યું હોય. તેમાં છ મહાભારત નાટકોને मध्यम०, पञ्चरात्र, दूतवाक्य०, दूतघटो०, कर्ण० અને ऊरु० એ ક્રમમાં ગોઠવીને સળંગ સૂત્રતાવાળી નાટ્યકૃતિ રચાઈ હોય તેવું અનુમાન તર્કસંગત લાગે છે. આમાં कर्ण० અને ऊरु० એ ખરેખર ઉત્તમ અભિનયક્ષમતા ધરાવતી

સુંદર રચનાઓ છે. પછીથી તે દરેકને સ્વતંત્ર નાટકનો દરજ્જો અપાયો હોય તેમ બને. કૃષ્ણચરિત્રનું નિરૂપણ કરતું હરિવંશ પર આધારિત બાલ૦ પ્રમાણમાં વધુ નાટ્યક્ષમ અને કાર્યવેગથી ભરેલી રચના છે. ભાસે ત્રીજા તબક્કે તેને રચ્યું હશે તે પછી તેની નાટ્યરચના પરની ફાવટ વધતી ગઈ હોય તે સ્વાભાવિક છે. આથી લોકકથાના આધારે અવિ૦ નાટક રચાયું હોય. પ્રતિમા૦નો ક્રમ હવે મૂકી શકાય. તે ખરેખર ઉત્તમ નાટ્યકૃતિની દિશામાં ભાસે માંડેલ ચોક્કસ કદમ છે. પ્રતિજ્ઞા૦ અને સર્વશ્રેષ્ઠ સ્વપ્ન૦ તે પછી રચાયાં હશે તે નિર્વિવાદ લાગે છે. છેલ્લે ચારુ૦ જેવી પ્રકરણ-પ્રકારની રચનાનું સર્જન કરવા ભાસે પ્રારંભ કર્યો હોય. પરંતુ દુર્ભાગ્યે તે અપૂર્ણ રહી ગઈ હશે. એમ લાગે છે કે કરુણરસને પ્રાધાન્ય આપતી અને કરુણ અંતવાળી તથા પાત્રોનાં મનોવેગ, મનોમંથન અને તીવ્ર લાગણીઓનું સુરેખ અને સચોટ આલેખન કરતી નાટ્યરચનાઓ ભાસની સુવિકસિત પ્રતિભા અને પરિણતપ્રજ્ઞાનાં ફળ હોય તેમ સ્વીકારીએ તો ઉપર સૂચવેલો રચનાક્રમ વધુ ઉચિત જણાશે.[૧૫]

ભાસે પોતાની તેર નાટ્યકૃતિઓમાં જે વિવિધ રૂપક-પ્રકારોનું ખેડાણ કર્યું છે તેને ભરત વગેરે નાટ્યશાસ્ત્રીઓના લક્ષણગ્રંથોમાં આપેલાં લક્ષણોને અનુલક્ષીને મૂલવતાં જણાય છે કે તેમાંનાં અમુક સ્પષ્ટપણે નાટક-પ્રકાર હેઠળ આવે છે, તો અમુકની બાબતમાં વિદ્વાનોમાં મતભેદ પ્રવર્તે છે. હવે તેની વિચારણા કરીએ.

(અ) સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકને દશ્ય-કાવ્ય કહે છે. તેને રૂપક, રૂપ, નાટ્ય વગેરે પારિભાષિક શબ્દોથી પણ ઓળખવામાં આવે છે. આ દશ્યકાવ્યના રૂપક અને ઉપરૂપક એમ બે વિભાગો પાડેલા છે. તેમાં રૂપક મુખ્ય વિભાગ હેઠળ સમાવેશ પામતા દશ પ્રકારોમાં[૧૬] 'નાટક' એ સૌથી જાણીતો અને ખૂબ ખેડાયેલો મુખ્ય પ્રકાર છે. જ્યારે પ્રકરણ, ભાણ, વ્યાયોગ, સમવકાર, ઈહામૃગ, પ્રહસન, વીથી, ઉત્સૃષ્ટિકાંક અને ડિમ એ બાકીના નવ પ્રકારો છે. ઉપરૂપક ગૌણ વિભાગ છે. તેમાં નાટિકા, પ્રકરણી વગેરે અઢાર પેટાપ્રકારો આવે છે. ભાસનાં તેર રૂપકોમાંથી પાંચ 'નાટક' પ્રકારનાં છે; જેમ કે—

(૧) अभिषेकनाटकम्, (૨) प्रतिमानाटकम्, (૩) बालचरितम्, (૪) अविमारकम् અને (૫) स्वप्नवासवदत्तम्.

(૧) નાટક એ શબ્દને સમજાવતાં નાટ્યદર્પણકાર[૧૭] લખે છે : 'સુંદર (મનોહર) આનંદદાયક પ્રવેશ (ભજવણી) વડે શિષ્ટોનાં (સામાજિકો/સહૃદયોનાં) હૃદયને જે નચાવે છે તે નાટક'.

(૨) ના૦ શા૦[૧૮] અનુસાર નાટકનો નાયક પ્રખ્યાત હોય, કથાવસ્તુ પ્રસિદ્ધ એટલે લોકોમાં ખૂબ પ્રચલિત—રામા૦, મહા૦, બૃહત્કથા વગેરે જેવા ગ્રંથોમાંથી

લીધેલું હોવું જોઈએ. તેમાં હર્ષ અને શોકના પ્રસંગો દ્વારા ઉત્પન્ન થતા રસ અને ભાવ તથા દરેક પ્રકારનું ઔચિત્ય, ભવ્યતા અને સમૃદ્ધિ હોવાં જોઈએ. અંકની વિશદ છણાવટ કરતાં જણાવેલું છે કે અર્થપ્રકૃતિ તથા અર્થોપક્ષેપકનો વિનિયોગ સમુચિત રીતે હોવો જોઈએ.

(૩) दशरूपकम्[૧૯], નાટકના સૂત્રધાર દ્વારા પ્રારંભથી માંડીને પ્રસ્તાવના-પ્રકારો ધીરોદાત્ત નાયક, ઇતિહાસમાંથી લીધેલ કથાવસ્તુ, અર્થપ્રકૃતિઓ, અર્થોપક્ષેપકો, મુખ્ય રસ, વર્ણ્ય તથા ત્યાજ્ય પ્રસંગો વગેરે નિરૂપે છે.

(૪) काव्यानुशासनम्[૨૦] બતાવે છે કે ના. શા. માં 'दिव्याश्रयोपेतम्' એ વિશેષણ સૂચવે છે કે નાટકના નાયકને કોઈ દૈવી સહાય મળતી હોવી જોઈએ. તેથી નાયક દૈવી હોવો જરૂરી નથી. તે મર્ત્ય પણ હોઈ શકે. જ્યારે નાયિકા દિવ્ય સ્ત્રી હોઈ શકે.

(૫) मातृगुप्त[૨૧]નું મંતવ્ય છે કે નાટ્યવિદો માને છે કે—

નાટકમાં—(૧) વસ્તુ પ્રખ્યાત હોય તથા થોડું કવિકલ્પિત પણ હોય.
(૨) નાયક ધીરોદાત્ત વગેરે હોય.
(૩) ઉત્તમ રાજાનું વંશનું દિવ્ય આશ્રયવાળું ચરિત હોય.
(૪) શૃંગાર કે વીર મુખ્ય રસ હોય.
(૫) અર્થપ્રકૃતિઓ, અવસ્થાઓ, સંધિઓ, સંધ્યંગો, પતાકાસ્થાનકો, નાટ્યાલંકારો, વિવિધ ભાષા બોલતાં પાત્રો તથા અર્થોપક્ષેપકો હોય.

(૬) नाट्यदर्पणम् તથા भावप्रकाशनम् નાયક અને કથાનકના ઉત્પાદ્ય અંશ અંગે પોતાનાં મંતવ્ય આપે છે.

(૭) શારદાતનય નોંધે છે કે सुबन्धु[૨૨] નાટકના પાંચ પ્રકાર પાડે છે: (૧) पूर्ण, (૨) प्रशान्त, (૩) भास्वर, (૪) ललित અને (૫) समग्र. તે દરેકનાં લક્ષણો અને ઉદાહરણો આપે છે. આ રસપ્રદ હોવાથી તેને ટૂંકમાં જોઈએ.

(૧) पूर्ण—પાંચેય સંધિઓ હોય. ઉદા. कृत्यारावण.
(૨) प्रशान्त—પ્રશાંત રસ મુખ્ય હોય તેમાં न्यास વગેરે પાંચ સંધિઓ (?—સંધ્યંગો) હોય सात्वती वृत्ति હોય તેમ द्रौहिणी માને છે. ઉદા. स्वप्नवासवदत्ता. તેમાં ઉપર્યુક્ત પાંચ સંધિ—અંગો તેણે દર્શાવ્યાં છે.
(૩) भास्वर—તેમાં माला વગેરે પાંચ સંધિઓ (?) હોય છે. આમાં भारती वृत्ति ભરપૂર હોય તથા વીર અને અદ્દભુત રસ હોય. ઉદા. बालरामायण.
(૪) ललित—कैशिकी वृत्ति અને શૃંગારરસ હોય. ઉદા. उर्वशीविप्रलम्भ. તેમાં विलास, વ૦ પાંચ સંધિઓ (?) હોય છે.

(૫) સમગ્ર–આમાં બધી વૃત્તિઓ અને બધાં લક્ષણો હોય છે. ઉદા. મહાનાટક.

આ પાંચેયની ઝીણવટભરી ચર્ચા આપવામાં આવી છે.

(૮) વિશ્વનાથે[૨૩] આપેલી નાટકની વ્યાખ્યા પુરોગામીઓના સંકલન અને સમન્વય જેવી છે. તે મુજબ—

(૧) નાટકમાં પાંચ, પાંચથી વધુ અને દશથી ઓછા અંક હોય.

(૨) તેનું કથાવસ્તુ પ્રસિદ્ધ હોય.

(૩) તેમાં મુખ, વ. પાંચ સંધિઓ હોય.

(૪) તે વિલાસ, સમૃદ્ધિ વગેરે ગુણોથી યુક્ત તથા વિવિધ વિભૂતિઓ-વાળું હોય.

(૫) તેમાં સુખ અને દુ:ખના પ્રસંગોનું આલેખન હોય.

(૬) તેના સમગ્ર કથાવસ્તુની ગૂંથણી 'ગોપુચ્છાગ્ર' જેવી હોય. અર્થાત્ અંકો ઓછીવત્તી લંબાઈવાળા હોય.

(૭) તેમાં ધીરોદાત્ત પ્રકારનો નાયક હોય છે. તે પ્રખ્યાત વંશમાં જન્મેલો, રાજર્ષિ, પ્રતાપી, દિવ્ય કે દિવ્યાદિવ્ય અને સદ્‌ગુણોથી યુક્ત હોય.

(૮) તેમાં ચાર કે પાંચ મુખ્ય પાત્રો કાર્યસિદ્ધિ માટે પ્રવૃત્ત થતા હોય.

(૯) તેમાં શૃંગાર કે વીર એક જ રસ મુખ્ય હોય. બાકીના પ્રસંગો-પાત્ત ગૌણ રસ તરીકે આવતા હોય. નિર્વહણ સંધિમાં અદ્‌ભુત રસનું નિરૂપણ કરવું જોઈએ.

આ ઉપરાંત વિશ્વનાથે નાટકના કથાવસ્તુના આધિકારિક અને પ્રાસંગિક એમ પ્રકારો પાડી તેના ક્રમિક વિકાસની દૃષ્ટિએ પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ, પાંચ અવસ્થાઓ અને તેમને અનુરૂપ પાંચ સંધિઓ અને સંધ્યંગોની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. વળી અંકની વિશિષ્ટતાઓ, કથાનકની સમયમર્યાદા, નિષિદ્ધ બાબતો, પાંચ અર્થોપક્ષેપકો તથા પતાકાસ્થાનકોની પણ છણાવટ આપેલી છે. નાટકના બાહ્ય કલેવરની દૃષ્ટિએ પૂર્વરંગ, નાન્દી, પ્રસ્તાવના અને તેના પ્રકારો, પ્રરોચના, ભરતવાક્ય, રંગસૂચનાઓ, ભાષાઓ–વગેરેનું પણ સમુચિત નિરૂપણ કરેલું છે. વસ્તુ અને રસના પારસ્પરિક સંબંધ તથા ઔચિત્ય તથા નાયકના પરાજય કે વધનો સદંતર નિષેધ ફરમાવીને કરુણાંત નાટ્યકૃતિની મનાઈ કરી છે.

નાટકનાં લક્ષણોના વિકાસની દૃષ્ટિએ નોંધવું જોઈએ કે છેક ભરતમુનિ અને તેના પુરોગામીઓના સમયથી 'નાટક'–પ્રકારનું મહત્ત્વ સ્વીકારીને તેની

ચર્ચા થતી રહી છે. પરંતુ ભરત અને તેના અનુગામી નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ આપેલાં નાટકનાં લક્ષણોની સમીક્ષા કરતાં જણાય છે કે કેટલીક ગૌણ બાબતો સિવાય બધા ભરતને અનુસરે છે. द. रू., मा. प्र. કે ना. द. માં વિગતોનું પ્રમાણ વધુ જોવા મળે છે. તેમ છતાં ना. शा. માં નિરૂપિત મૂળભૂત સિદ્ધાંતોથી તેઓ જરા પણ વેગળા થતા નથી. सा. द. એકલામાં જ गर्भाङ्क નો સ્વીકાર થયો છે. વળી मातृगुप्त નો મત જુદો લાગે છે, પરંતુ ખરેખર તો તેને એટલું જ અભિપ્રેત છે કે મૂળ કથામાં સુસંગતતા લાવવા કવિ (નાટ્યકાર)ને અમુક અંશે સ્વતંત્રતા હતી. માત્ર सुबन्धु ना. शा. ની પરંપરાથી જુદો પડે છે. કારણ કે તેણે દર્શાવેલા નાટકના પાંચ પ્રકાર નાટ્યશાસ્ત્રીય કસબમાં થયેલા વિસ્તૃત વિકાસનું નિરૂપણ કરે છે.

ઉપરની ચર્ચા પરથી ફલિત થાય છે કે :[૨૪],

બધા રૂપક-પ્રકારોમાં નાટક એ સૌથી પૂર્ણ પ્રકાર છે, તેથી તેમાં બધી સંધિઓ અને શૃંગાર અને વીર સહિત બધા રસનું નિરૂપણ થાય છે. આ જ કારણથી તેમાં બધી વૃત્તિઓ આવે છે. તેમાં અમુક ગૌણ કથા-પ્રસંગો અને પ્રવેશકો હોય છે. પાત્રોની સંખ્યાની મર્યાદા હોતી નથી. કથાવસ્તુ પ્રખ્યાત હોય અર્થાત્ લેખકના સમકાલીન ગ્રંથમાંથી લીધેલું અથવા કોઈ રાજાના જીવન-પ્રસંગોનું નિરૂપણ કરતું હોય. તેમાં પાંચેય અર્થપ્રકૃતિઓ, અવસ્થાઓ અને સંધિઓ સમુચિત રીતે પ્રયોજાવી જોઈએ. નાયક, નાયિકા તથા અન્ય પાત્રોની વિશિષ્ટતાઓ તથા બાહ્ય કલેવરને લગતી બાબતોનો પણ નાટક-લક્ષણની ચર્ચામાં સમાવેશ થયો છે.

ભાસની પાંચેય નાટક-કૃતિઓમાં ઉપર્યુક્ત લક્ષણોમાંનાં મોટા ભાગનાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે, તેમ છતાં સારા પ્રમાણમાં નિષેધોનું ઉલ્લંઘન થતું જોવા મળે છે.

(૧) अभिषेक० –(૧) ૭ અંક

(૨) પ્રસિદ્ધ કથાવસ્તુ-વાલ્મીકિ રામાયણના કિષ્કિંધા, સુંદર અને યુદ્ધ કાંડની કથા નાટક રૂપે રજૂ થયેલ છે. કવિએ જરૂરી પરિવર્તનો કર્યાં છે.

(૩) નાયક રામ, નાયિકા સીતા, પ્રતિનાયક-રાવણ અને સુગ્રીવ-પતાકાનાયક છે.

(૪) વીરરસ મુખ્ય છે. કરુણ, રૌદ્ર, ભયાનક તથા અદ્‌ભુત ગૌણરસ છે. શૃંગારને પણ અમુક અંશે સ્થાન મળ્યું છે.

(૫) તખ્તા પર વાલિવધ જેવાં નિષિદ્ધ નિરૂપણો છે.
(૬) બાહ્ય કલેવરમાં ભાસનાટકોની ખાસિયતો છે.
(૭) સુગ્રીવ, વિભીષણ અને રામના અભિષેકને અનુલક્ષીને શીર્ષક આપેલ છે તે યોગ્ય/સાર્થક છે.
(૮) નાયક ધીરોદત્ત–રામ
(૯) આમાં અનેક પ્રવેશકો છે.

આમ આ કૃતિ નાટકનાં સામાન્ય લક્ષણો બરાબર ધરાવે છે.

(૨) પ્રતિમા૦– (૧) સાત અંક

(૨) પ્રસિદ્ધ કથાવસ્તુ–વાલ્મીકિ રામાયણના અયોધ્યા, અરણ્ય, કિષ્કિંધા અને યુદ્ધકાંડ પર આધારિત છે. તેમાં ભાસે સમુચિત પરિવર્તનો કર્યાં છે તથા અનેક નવા મૌલિક અંશો ઉમેર્યાં છે.

(૩) નાયક રામ, નાયિકા સીતા, પ્રતિનાયક રાવણ, પતાકાનાયક સુગ્રીવ.

રામ ધીરોદાત્ત નાયક છે. સંપૂર્ણ માનવ રૂપે નિરૂપાયા છે.

ઉપરાંત દશરથ, ભરત, કૈકેયી, વ૦ મહત્ત્વનાં પાત્રો છે. જ્યારે લક્ષ્મણ, વસિષ્ઠ, કૌશલ્યા વગેરે ગૌણ પાત્રો છે.

(૪) મુખ્ય રસ કરુણ છે તેમ પ્રા. કે. હ. ધ્રુવ અને ડૉ. પુસળકરનું મંતવ્ય છે.

મ. મ. ટી. ગણપતિશાસ્ત્રી ધર્મવીરને મુખ્ય રસ ગણે છે અને કરુણ રસ તેમાં મિશ્રિત થયેલો હોવાનું માને છે.

ઉપરાંત શૃંગાર, વત્સલ, હાસ્ય, રૌદ્ર, શાંત, ભયાનક અને અંતે અદ્ભુત એમ ગૌણ રસો છે.
પરંતુ કરુણરસને પ્રાધાન્ય આપીને ભાસે પશ્ચાત્કાલીન ભવભૂતિના 'एको रसः करुण एव' માટે ચીલો પાડી આપ્યો છે.

(૫) ત્રીજા અંકના પ્રતિમાગૃહના દૃશ્યના વ્યંજનાપૂર્ણ નાટ્યાત્મક મહત્ત્વને અનુલક્ષીને આ નાટકને યથાર્થ

શીર્ષક આપેલું છે. આને પ્રતિમાદશરથ એવું શીર્ષક આપવાનો પ્રો. ધ્રુવનો પ્રયાસ આધારહીન છે.

(૬) બાહ્ય માળખાની દૃષ્ટિએ પૂર્વરંગ અને નાન્દી પછી સૂત્રધાર પ્રવેશે છે. 'પ્રરોચના'નો અભાવ છે, કારણ કે લેખક અને કૃતિનું નામ દર્શાવતો ભાગ આમાં નથી. અંતે ભરતવાક્ય છે. વિષ્કંભક અને પ્રવેશક યોજાયા છે.

(૭) ભાષા–શૈલી સરળ, સચોટ અને પ્રવાહી તથા સમાસ વગરની છે. સંવાદો પાત્રો અને પ્રસંગને અનુરૂપ છે.

(૮) આમાં દશરથનું મૃત્યુ, વલ્કલપરિધાન વગેરે નિષેધોનો ભંગ થયો છે.

(૯) સુખ અને દુઃખના પ્રસંગો આદ્યંત જોવા મળે છે. રામના અભિષેક અને વિજયમાં સુખનું નિરૂપણ છે. જ્યારે રામવનવાસ, દશરથવિલાપ અને મરણ, પ્રતિમા-ગૃહ, સીતાહરણ વ૦ માં દુઃખનું આલેખન છે.

(૧૦) આમાં પંચસંધિઓ વગેરેનું પણ નિરૂપણ છે. પરંતુ તે સૂક્ષ્મ કે વિગતવાર નથી. (ગણપતિશાસ્ત્રી, દેવધર ચાફેકરનો મત.)

(૧૧) ભરત દશરથની આબેહૂબ પ્રતિમા જુવે છે તેનો વારંવાર ઉલ્લેખ હોવાથી શીર્ષક આપેલ છે.

આમ આ નાટકમાં પછીથી પ્રસ્થાપિત થયેલાં નાટકલક્ષણો ખૂબ સારા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે, તથા ભાસનાટકોમાં પ્રસિદ્ધ લક્ષણો પણ નજરે ચડે છે.

ભાસે પોતાની નિસર્ગદત્ત નાટ્યપ્રતિમા અને સર્જનશક્તિ વડે અનેક નાટ્યપ્રકારો આપ્યા છે. તેમાં આ નાટક તેની નાટ્યકળાના વિકાસની પરિપકવતાના છેલ્લા તબક્કામાં આવતી ઉત્તમ કૃતિઓ–પ્રતિજ્ઞા૦, સ્વપ્ન૦ વગેરે સાથે સ્થાન પામે છે. આને ભાસની નાટ્યસિદ્ધિના ઠીક ઠીક ઊંચા અને સ્વપ્ન૦ની પૂર્વેના સોપાન તરીકે ઊંચું સ્થાન આપી શકાય.

ડૉ. કીથ આને વાલ્મીકિરામાયણના શુષ્ક અને નીરસ સંક્ષેપ તરીકે મૌલિકતાવિહીન માને છે.

ડૉ. વિન્ટરનિત્સ[૨૫] આને ભવભૂતિ વગેરે નાટ્યકારોનાં રામાયણનાટકોની તુલનામાં કલાત્મક અને નાટ્યાત્મક કાર્યવેગથી ભરેલું ઉત્તમ નાટક ગણાવે છે.

પ્રો. કે. એચ. ધ્રુવ[૨૬] આમાં દેખાતી કચાશને સકારણ થયેલી સર્જન માટેની ઉતાવળનું પરિણામ માને છે.

ડૉ. પુસળકર[૨૭] આ મતને સ્વીકારે છે.

પરંતુ ડૉ. વિન્ટરનિત્સના મતનું સમર્થન કરવાની સાથે આમાં રહેલી સર્જનાત્મક કચાશને સ્વીકારીને આને દ્વિતીય કક્ષાનું નાટક કહી શકાય. આમાં કૈકેયીના પાત્રનું ઊર્ધ્વીકરણ એ ખાસ નોંધપાત્ર બાબત છે.

(૩) बालचरितम्—(૧) પાંચ અંક

(૨) પ્રસિદ્ધ કથાવસ્તુ-હરિવંશ પર આધારિત-છતાં ભાસે ઘણા નવા ઉમેરા કરેલા છે.

(૩) નાયક કૃષ્ણ, ઉપનાયક બલરામ, ખલનાયક કંસ. નાયિકા નથી. નાયક ધીરોદાત્ત છે.

(૪) મુખ્ય રસ વીર[૨૮] છે. કૃષ્ણની લીલાઓમાં વીર તથા અદ્ભુતનાં ઉદાહરણો ખૂબ મળે છે. કરુણ, રૌદ્ર, ભયાનક, હાસ્ય, શાંત તથા ભક્તિ વ૦ રસ નિરૂપાયા છે. આમાં શૃંગાર સિવાય બધા રસ જણાય છે.

(૫) આમાં ૨૬ પુરુષ પાત્રો અને ૧૦ થી વધુ સ્ત્રી-પાત્રો છે.

(૬) કીથના મતે આમાં ભાસની મૌલિક શક્તિનાં દર્શન થાય છે. સ્ટેનકોનો આને ઘણું પ્રાચીન માને છે.

(૭) રંગમંચ પર લડાઈ-યુદ્ધ અને મૃત્યુના પ્રસંગો દર્શાવ્યા છે તેમાં નિષેધોનો ભંગ છે.

(૮) કૃષ્ણકથા મુખ્ય છે જ્યારે સંકર્ષણ કથા એ પતાકા (ગૌણકથા) છે.

(૯) કૃષ્ણના ચરિતના વિવિધ પ્રસંગો વચ્ચે સળંગ-સૂત્રતા કે કાર્યકારણ સંબંધ ન હોવા છતાં સમગ્ર કથાનકને કંસવધ રૂપી એક જ હેતુથી સુગ્રથિત કરવામાં ભાસની વસ્તુગ્રથન કુશળતા જોવા મળે છે; આથી આને પતંજલિએ મહા-ભાષ્યમાં નોંધેલ 'कंसवधम्'ની જેમ કંસવધ એવું શીર્ષક આપી શકાય.

(૧૦) રામાયણ અને મહાભારતની કથાને આધારે વિવિધ નાટ્યરચનાઓ કર્યા પછી ભાસે હરિવંશના આધારે કૃષ્ણચરિતનું આલેખન કરી પ્રમાણમાં ખૂબ રોચક, નાટ્યક્ષમ અને પ્રેક્ષકોને જકડી રાખે તેવું નાટક લખેલ છે.

(૪) **अविमारकम्**— (૧) ૭ અંક–પૂર્ણ/સુવિકસિત નાટક

(૨) લોકકથા પર આધારિત કથાવસ્તુ–કવિકલ્પિત અંશો વધુ હોવાનો સંભવ–સમકાલીન પ્રચલિત લોકકથામાંથી કથાનક લીધું હશે. પછીથી તે કથા બૃહત્કથા અને કથાસરિત્સાગરમાં ગ્રંથસ્થ બની. નારદપ્રવેશ, સાહસપૂર્ણ પ્રયોજનથી અવિમારકનું પ્રયાણ, રાત્રે નગરનું વર્ણન, કન્યાપુરમાં ચોરના વેશે નાયકનો પ્રવેશ અને પછી પલાયન, અદૃશ્ય થઈ શકાય તેવી જાદુઈ વીંટી, વિદૂષકનું પાત્ર વગેરે કવિકલ્પિત ઉમેરા છે.

(૩) આ સંપૂર્ણપણે સુખાંત નાટક છે. તેમાંની અંગુલીયક કથા એ પતાકા (ગૌણ કથા) છે તેમ વિદૂષક–કથા પણ પતાકા છે.

(૪) ડૉ. વિન્ટરનિત્સ આને પ્રકરણ પ્રકારની નાટ્યકૃતિ માને છે. તે બૃહત્કથા પર આધારિત હશે તેમ તે માને છે. પરંતુ કથાનક, નાયક તથા વિટ, શકાર, કુટ્ટિની, ચેટ વગેરેની ઉપસ્થિતિ અંગે શૃંગાર પ્રકાશ તથા ભાવપ્રકાશનમાં નિર્દિષ્ટ લક્ષણો આમાં જોવા મળતાં નથી.

શ્રી તટકે પણ આને પ્રકરણ ગણાવે છે, કારણ કે કથાનકમાં ઘણા અંશો કવિકલ્પિત છે. પરંતુ ખરેખર સુપ્રસિદ્ધ લોકકથામાંથી કથાવસ્તુ લીધેલું હોવાથી આ મત સ્વીકાર્ય બનતો નથી.

વળી પ્રતિજ્ઞા૦ અને સ્વપ્ન૦ને પ્રકરણ પ્રકારનાં ગણાવવાનો પ્રયાસ તદ્દન અનુચિત અને નિષ્ફળ છે.

(૫) આમાં પ્રણયનો પ્રસંગ કેન્દ્રવર્તી હોવાથી શૃંગાર રસ મુખ્ય છે. તેની સાથે હાસ્યરસને પણ પ્રાધાન્ય મળ્યું છે. કરુણ, અદ્ભુત, ભયાનકનાં નિરૂપણ છે તેમાં તે રસ ગૌણ બન્યા છે.

(૬) શુદ્ધ પ્રણયનું નાટક છે–ગંધર્વવિધિથી પ્રેમીઓ જોડાય છે.

(૭) ડૉ. પુસળકરના મતે આ નાટક કવિની યુવાવસ્થામાં રચાયું હશે. જ્યારે ડૉ. કુન્હન રાજા આને ભાસરચિત ગણતા નથી. પણ માલતીમાધવનું નબળું અનુકરણ છે. ડૉ. રાજાનો મત તદ્દન અસ્વીકાર્ય છે.

(૮) આમાં કાર્યવેગ ખૂબ વેગવાન છે. કથાપ્રવાહ ઝડપી છે. તેથી તે ખૂબ અભિનયક્ષમતા ધરાવે છે. આમાં વિપુલ પ્રકૃતિવર્ણન છે. સંવાદો ભાસને અનુરૂપ અને સ્વાભાવિક છે.

(૯) શેક્સ્પીઅરના 'રોમિયો અને જુલિયટ' સાથે પ્રણયકથા પૂરતું સામ્ય ધરાવે છે. આમાં પ્રથમ દૃષ્ટિએ પ્રણય અને છેવટે પરિણય થાય છે.

(૧૦) આની કથાનકની ગૂંથણી શિથિલ છે અને અલૌકિક બાબતોનો ઉપયોગ કથાવસ્તુના વિકાસ માટે થયો છે જે લોકકથાને અનુરૂપ પણ ઓછું પ્રતીતિકર બને છે.

(૫) સ્વપ્ન૦[૨૯]— (૧) ભાસનાટકચક્રમાં વિવેચનની અગ્નિપરીક્ષામાં નખશિખ પાર ઊતરેલું છ અંકનું સર્વશ્રેષ્ઠ નાટક છે.

(૨) આના પાંચમા અંકમાં અર્ધનિદ્રિત અવસ્થામાં–જાણે કે સ્વપ્નમાં હોય તેવી સ્થિતિમાં–નાયક ઉદયનને પોતાની મૃત્યુ પામેલી કહેવાતી પૂર્ણ પત્ની વાસવદત્તાનું દર્શન થાય છે. તે 'સ્વપ્નદૃશ્ય'ના આધારે આનું શીર્ષક અપાયેલું છે. તે સાર્થક છે. આને જ સ્વપ્નનાટકમ્, સ્વપ્નવાસવદત્તા, કહે

છે. કેટલાક વિવેચકો पद्मावतीपरिणयम्, उदयनोदयम्, उदयनवासवदत्तम् વગેરે શીર્ષકો આપે છે. છે. પરંતુ હાલ પ્રચલિત અને પ્રસિદ્ધ એવું સ્વપ્ન૦ એ શીર્ષક ઉચિત અને સ્વીકાર્ય છે. આમાંની કથા प्रतिज्ञायौगंधरायणम्ના અનુસંધાનમાં આગળ ચાલે છે.

(૩) રાજા ઉદયન નાયક છે. તે ધીરલલિત પ્રકારનો છે. આમાં વાસવદત્તા અને પદ્માવતી એ બંને નાયિકાઓ છે.

(૪) આમાં શૃંગારરસ મુખ્ય છે. સંભોગ અને વિપ્રલંભ એમ બંને પ્રકારો અનુક્રમે પદ્માવતી અને વાસવદત્તા સાથેના પ્રસંગોમાં નિરૂપાયા છે. પરંતુ આમાં સ્થૂલ દૈહિક પ્રેમને બદલે વિશુદ્ધ અને ઉત્તમ એવો સૂક્ષ્મ અને સાત્ત્વિક પ્રેમ છે. સ્વસંમતિથી વિયોગ પામેલી વાસવદત્તાના જીવનમાં ડગલેને પગલે કરુણરસ છે. વળી હાસ્યનાં ઉદાહરણો પણ સાંપડે છે.

(૫) ઉદયનકથાનો આધાર બૃહત્કથા શ્લોકસંગ્રહ, બૃહત્કથામંજરી અને કથાસરિત્સાગર છે. તેના આધારે પછીથી અનેક નાટ્યરચનાઓ થઈ છે. પરંતુ પ્રસ્તુત નાટકની કથાવસ્તુને માટે આ ત્રણને ભાસનાં પ્રેરણાસ્રોત ગણવામાં કાલવ્યુત્ક્રમનો દોષ આવે.

(૬) રંગમંચ પર નિદ્રાધીન બનતા ઉદયનનો પ્રસંગ નાટ્યશાસ્ત્રના નિષેધનું ઉલ્લંઘન છે.

(૭) આમાં ભાસ એક ઉત્તમ કોટિનો નાટ્યલેખક પુરવાર થાય છે. માનવમનનું ઊંડું અને તલસ્પર્શી આલેખન કરવામાં ભાસ અત્યંત આધુનિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝ ધરાવતો પ્રથમ પંક્તિનો નાટ્યકાર સાબિત થાય છે. આ ભાસની પરિણત પ્રજ્ઞાનું સર્વોત્કૃષ્ટ સર્જન છે. તેમાં એક બાજુ વાસવદત્તાના અપૂર્વ સ્નેહ અને ત્યાગની ગાથા

છે. તો બીજી બાજુ પદ્માવતીની શાલીનતા, સહિષ્ણુતા અને ઉદારતાનું સચોટ, હૃદયસ્પર્શી અને સુરેખ નિરૂપણ થયું છે. નાયક ઉદયનમાં એક સાચા પ્રેમાળ અને સંનિષ્ઠ પ્રિયતમનાં દર્શન થાય છે. આમાં રાજ્ય અને પત્નીની પુનઃપ્રાપ્તિ એ દ્વિવિધ ઉદ્દેશ રહેલો છે. "અકૃત્રિમ સાદાઈ અને જીવંત નાટ્ય એટલે ભાસ" એવું પ્રો. મીરવાર્થનું વિધાન યથાર્થ છે. ખરેખર આ મુખ્યત્વે માનવ હૃદયનાં સંવેદનોનું નાટક છે.

(૮) આમાં ભાસ નાટકોનાં બધાં લક્ષણો જોવા મળે છે. અનેક આલંકારિકોએ આપેલાં અવતરણો પરથી આની લોકપ્રિયતા પુરવાર થાય છે. વળી તેના આધારે જ આને ભાસરચિત સાબિત કરી શકાય છે. આમાં પાંચેય અર્થપ્રકૃતિઓ અવસ્થાઓ અને સંધિઓ ઉપરાંત નાટકના બાહ્ય કલેવરની વિશેષતાઓ જોવા મળે છે.

(૯) ડૉ. જોહ્નસ્ટન સ્વપ્ન૦ ને સમગ્ર સંસ્કૃત નાટકોમાં અપૂર્વ ગણે છે. આમાં મૂલ્યોનું સમુચિત જતન કરી તેની માવજત કરેલી છે જે ખરેખર વિરલ છે અને ભાસને આવો સર્વપ્રથમ નાટ્યકાર પુરવાર કરે છે.

(૧૦) આમાં કાર્યવેગને પ્રાધાન્ય મળેલું છે. ઉદયનના મનમાં પોતાની બે પત્નીઓ પ્રત્યેના પ્રેમ અંગે ચાલતો સંઘર્ષ ખૂબ કલાત્મક અને નાટ્યપૂર્ણ રીતે આલેખાયો છે.

સમીક્ષા : ભાસનાં કુલ તેર રૂપકોમાંથી ઉપરનાં પાંચ નાટક પ્રકારનાં છે. તેની સમીક્ષા પરથી જણાય છે કે આમાં ભાસની બહુમુખી પ્રતિભાનાં સર્વત્ર દર્શન થાય છે. આધારસામગ્રીના વૈવિધ્યની જેમ કથાવસ્તુની વિવિધતા, તેમાં ભાસે કરેલાં પરિવર્તનો અને મૌલિકતા ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. પાત્રોની વિશાળ અને વૈવિધ્યપૂર્ણ સૃષ્ટિ તથા તેની પાછળ રહેલી ભાસની મનોવૈજ્ઞાનિક સૂઝ તથા

પરકાયા પ્રવેશની શક્તિ અત્યંત પ્રશંસનીય છે. સમગ્રપણે કહી શકાય કે પશ્ચાત્કાલીન ભરત વ૦ નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ આપેલાં નાટકનાં સંપૂર્ણ લક્ષણો આ બધાંમાં ઉપલબ્ધ થતાં નથી. તેમ છતાં સમકાલીન અથવા પુરોગામી નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો અનુસાર અથવા ભાસ પોતે પણ નાટ્યશાસ્ત્રનો લેખક હતો એ પરંપરાને સ્વીકારીએ તો તેની પોતાની નાટ્યશાસ્ત્રી તરીકેની નિપુણતા અને સૂઝ અનુસાર લખેલાં આ નાટકો ઉત્કૃષ્ટ અને બેનમૂન અભિનયક્ષમતા અને નાટ્યકલાનાં દર્શન કરાવે છે તેમાં શંકા નથી.

(૧) રામાયણ, હરિવંશ, લોકકથા અને ઉદયનકથા જેવા વ્યાપક અને વિવિધ સ્રોતોમાંથી પ્રેરણા લઈને ભાસે રચેલાં આ નાટકો ભાસની પ્રયોગશીલતા અને નાટ્યક્ષમ વિષયોને પસંદ કરવાની આગવી નાટ્યસૂઝનાં આબાદ નમૂનાં છે. તેથી કથાવસ્તુ ઇતિહાસ પ્રસિદ્ધ કે પ્રખ્યાત છે જ.

(૨) આમાં પાંચ, છ અને સાત અંકો છે તે નાટકને અનુરૂપ છે.

(૩) નાયક તરીકે રાજા, રાજકુમાર, દિવ્ય તથા દિવ્યાદિવ્ય પાત્રને પસંદ કરેલ છે. તેમાં નિયમપાલન થયેલ છે. તે ધીરોદાત્ત કે ધીરપ્રશાંત જોવા મળે છે.

(૪) મુખ્ય રસ તરીકે વીર અને શૃંગારને સ્થાન અપાયેલું છે. તેની સાથે કરુણરસને પણ સમકક્ષ પ્રાધાન્ય આપીને ભાસે નવી કેડી કંડારી છે. તેને ભવભૂતિએ (ઉત્તરરામ૦માં) 'एको रसः करुण एव' દ્વારા વ્યક્ત કરીને અનુસરવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કર્યો હતો. ઉપરાંત હાસ્ય, રૌદ્ર, ભયાનક, અદ્‌ભુત વગેરેનાં ઉદાહરણો પણ અચૂક મળે છે. અલબત્ત, તે બધા ગૌણ રસ તરીકે નિરૂપાયા છે. આમાં પણ નિયમાનુસાર નિરૂપણ છે.

(૫) આ બધાંમાં સુખ અને દુઃખના પ્રસંગોનું સમુચિત આલેખન છે. મુખ્ય કથાનકની સાથે ગૌણ કથાનક (પતાકા) પણ મોટે ભાગે ગ્રથિત થયું છે.

(૬) કાર્યસિદ્ધિ માટે નાયક ઉપરાંત અન્ય સહાયક પાત્રો પ્રવૃત્ત થતાં જોવા મળે છે.

(૭) કથાવસ્તુનું અર્થપ્રકૃતિઓ, અવસ્થાઓ અને સંધિઓની દૃષ્ટિએ સૂક્ષ્મ કે વિગતવાર નિરૂપણ નહિ હોવા છતાં પ્રતીતિકર રીતે તે બધાંની સમુચિત ગૂંથણી ચોક્કસ છે જ.

(૮) ભરત, વ. એ નિષિદ્ધ ગણેલાં અમુક દશ્યો રીતસર રંગમંચ પર યોજવામાં નિયમભંગ લાગે તે ખરું પરન્તુ સુરુચિનો ભંગ થાય તેવું જુગુપ્સાકારક નિરૂપણ ક્યાંય નથી તે પણ એટલું જ સાચું છે.

(૯) કથાવસ્તુનું અંકોમાં વિભાજન, અંકોની સમયમર્યાદા, વિષ્કંભક, પ્રવેશક જેવા અર્થોપક્ષેપકનું આયોજન, પતાકાસ્થાનકો, પ્રસ્તાવનાના પ્રકારો, ભરતવાક્ય વગેરે અનેક બાબતોમાં ભાસ મોટે ભાગે નિયમને પાળતા જણાય છે. પરંતુ નાન્દીશ્લોક, સૂત્રધારપ્રવેશ, સ્થાપના, પ્રરોચનાનો અભાવ વગેરે બાહ્ય કલેવર સાથે સંબંધિત બાબતો ભાસનાટકચક્રની લાક્ષણિકતાઓમાંની અમુક છે. સંભવત: સમકાલીન નાટ્યશાસ્ત્રીય નિયમોને આધીન રહીને ભાસે આ બધું આલેખન કર્યું હશે, જે પશ્ચાત્કાલીન ભરત વિગેરેના નિયમોના ઉલ્લંઘન જેવું લાગે છે.

(આ) નાટક પછી બીજો મહત્ત્વનો રૂપક–પ્રકાર પ્રકરણ છે. ભાસે આ નાટ્યપ્રકાર પર પણ પોતાનો હાથ અજમાવ્યો છે. चारुदत्तम् કે दरिद्रचारुदत्तम् નામની ચાર અંકની અપૂર્ણ કૃતિ આ પ્રકાર હેઠળ આવે છે. અલબત્ત, તેના વર્તમાન સ્વરૂપને આધારે પ્રકરણનાં બધાં લક્ષણો તેમાં જોવા મળે છે કે કેમ તે કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ શૂદ્રકનું मृच्छकटिकम् દશ અંક ધરાવતી પ્રકરણ પ્રકારની નાટ્યકૃતિ છે અને તે પ્રસ્તુત चारुदत्तम्‌નો જ વિસ્તાર હોવાનું વિદ્વાનો માને છે. તેના આધારે चारु૦ના રૂપકપ્રકાર અને તેની ખાસિયતોનું સહેજે અનુમાન થઈ શકે છે, જે સત્યથી ઘણું નજીક હોવા અંગે શંકા નથી.

સર્વ પ્રથમ પ્રકરણનાં મુખ્ય નાટ્યશાસ્ત્રીય લક્ષણો અંગે વિચારણા કરવી સમુચિત લાગે છે.

(અ) (૧) ના. શા.[૩૦] અનુસાર પ્રકરણનું કથાવસ્તુ કલ્પિત હોવું જોઈએ. નાટકના બાહ્ય કલેવર અંગે પ્રતિપાદિત કરેલા નિયમો આને પણ લાગુ પડે છે.

(૨) તેમાં બ્રાહ્મણ, મંત્રી, અમાત્ય, વણિક, આચાર્ય (ધર્મગુરુ) કે સાર્થવાહ (વેપારી)ના ચરિત્રની કથા ગૂંથાયેલી હોય છે.

(૩) તેમાં ઉદાત્ત નાયક, દિવ્ય (દૈવી) તત્ત્વ કે રાજાશાહી ભપકો ન હોવો જોઈએ.

(૪) તેમાં દાસ, વિટ, શ્રેષ્ઠિ વગેરે બધા બાહ્યજનો તથા વેશસ્ત્રીની વધુ વિગત અને કુલસ્ત્રીની ઓછી વિગત હોવી જોઈએ.

(૫) પરંતુ જેમાં સચિવ, બ્રાહ્મણ, પુરોહિત, શ્રેષ્ઠિ, અમાત્ય કે સાર્થવાહની કથા હોય તેમાં વેશ્યા ન હોવી જોઈએ. આમ છતાં જો તેમાં વેશ્યાનું પાત્ર આવતું હોય, તો કુલીન સ્ત્રીનું તેમાં નિરૂપણ ન થવું જોઈએ.

(૬) તેમાં પાંચથી દશ સુધી અંકોની સંખ્યા હોય.

(આ) (૧) દ૦ રૂ૦[૩૧]માં દર્શાવ્યા પ્રમાણે પ્રકરણમાં નાયક અમાત્ય, વિપ્ર અથવા વણિક હોવો જોઈએ. તે ધીરપ્રશાન્ત પ્રકારનો હોવો જોઈએ. સંજોગોવશાત્ વિષમ સ્થિતિમાં મૂકાયેલો હોવા છતાં બીજાનું ભલું કરવા તત્પર રહેનાર હોવો જોઈએ.

(૨) તેમાં નાયિકા કુલજા, વેશ્યા અથવા બંને હોઈ શકે. કુલજા હંમેશાં અંતઃપુરમાં જ રહેતી હોય, જ્યારે વેશ્યા બહાર જ રહેતી હોય. તેઓ બંને એકબીજાને મળવી ન જોઈએ.

(૩) આ ત્રણ પ્રકારની નાયિકા અનુસાર પ્રકરણના ત્રણ પ્રકાર બને છે. જેમ કે માત્ર કુલજા–पुष्पदूषितकम्, માત્ર વેશ્યા–तरङ्गदत्ता અને બંને–मृच्छकटिकम्.

(इ) ના૦ દ૦[૩૨] નોંધે છે કે—

(૧) નાયક ધીરોદાત્ત કે ધીરપ્રશાન્ત હોઈ શકે.

(૨) નાયિકા વેશ્યા (અકુલીના) હોય તો તેને અનુરૂપ અધમ કક્ષાનો નાયક હોવો જોઈએ. પરંતુ જો નાયક કુલીન હોય તો पुष्पदूषितकम्માં પુત્રની અનુપસ્થિતિમાં માતા પુત્રવધૂને ત્યજી દે છે અને આ રીતે ત્યજાયેલી તે શબરસેનના ઘરમાં રહે છે, જે અનુચિત છે. એ જ રીતે નાયિકા વેશ્યા હોય તો देवीचन्द्रगुप्तम्માં માધવસેના અંગે કુમાર ચંદ્રગુપ્ત જેવાં અભદ્ર વચનો બોલે છે તેવું વર્તન વાંધાજનક બનતું નથી.

(૩) પ્રકરણના સાત પ્રકાર છે : નેતા, વસ્તુ અને ફલમાંથી એક, બે કે ત્રણેય કલ્પિત હોય તે મુજબ આ પ્રકારો બને છે. ઉપરાંત નાયિકા કુલજા કે વેશ્યા કે બંને હોય તે મુજબ શુદ્ધ અને સંકીર્ણ પ્રકાર થાય છે. આમ કુલ ૨૧ પ્રકારો બને છે.

(૪) આમાં શૃંગારરસને અનુરૂપ કૌશિકી વૃત્તિનું પ્રાચુર્ય હોય છે.

(ई) ભાવપ્રકાશન અનુસાર કુબ્જા નાયિકા સંસ્કૃતમાં અને વેશ્યા પ્રાકૃતમાં બોલે છે.

(उ) શૃંગાર પ્રકાશકારના મતે પ્રકરણમાં માત્ર શુદ્ધ વિષ્કંભક જ યોજી શકાય.

(ऊ) રસાર્ણવ પ્રમાણે પ્રકરણના શુદ્ધ, ધૂર્ત અને મિશ્ર એમ ત્રણ પ્રકાર બને છે.

(ऋ) સાહિત્યદર્પણ[૩૩] મોટે ભાગે ભરત અને ધનંજયને અનુસરે છે. તેના મતે પ્રકરણમાં—

(૧) કથાવસ્તુ કવિકલ્પિત હોય.

(૨) મુખ્ય રસ શૃંગાર હોય.

(૩) વિપ્ર, અમાત્ય કે વણિક નાયક હોય. તે ધીરપ્રશાંત હોય.

(૪) નાયિકા કુલજા, વેશ્યા કે બંને હોય.

(૫) નાયિકા મુજબ તેના ત્રણ પ્રકાર પડે છે.

ઉપર્યુક્ત વિવિધ નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ આપેલાં 'પ્રકરણ'નાં લક્ષણોની દૃષ્ટિએ चारुदत्तम् નું અવલોકન કરતાં જણાય છે કે :

(૧) આમાં ચાર અંક છે અને તે અધૂરું રહી ગયું હોય તેમ લાગે છે. તેથી અંક–સંખ્યાની દૃષ્ટિએ તે નિયમપાલન કરે છે કે કેમ તે કહેવું અશક્ય છે.

(૨) આનું કથાવસ્તુ તત્કાલીન લોકકથા પર આધારિત અથવા કવિએ કલ્પેલું જણાય છે.

(૩) તેમાંના પાત્રો સામાન્ય જીવનમાં જોવા મળતા મનુષ્યો છે. તેનો નાયક ચારુદત્ત બ્રાહ્મણ છે. તે વણિકનો વ્યવસાય કરે છે. તે ધીર-લલિત છે અને દૈવયોગે દરિદ્રતાને પામી દુઃખી બનેલો છે. તેની માનવસહજ ઉદારતા તેની અવદશાનું કારણ છે. આમાં કુલજા અને વેશ્યા એમ બે પ્રકારની નાયિકાઓ છે. વળી વિટ અને શકાર જેવાં પાત્રો પણ છે.

(૪) આમાં શૃંગારરસ મુખ્ય છે. નાયક ચારુદત્ત અને નાયિકા વસંતસેના વચ્ચે પાંગરતો પ્રેમ તથા ગૌણ પાત્રો એવા સજ્જલક અને મદનિકાના ઉપકથાનકમાં સમાંતરપણે નિરૂપાયેલ પ્રણય–પ્રસંગ શૃંગારરસને પ્રાધાન્ય આપે છે : આ ઉપરાંત દરિદ્રતાથી પીડાતા નાયક ચારુદત્તની સ્થિતિ અને દુષ્ટ ખલનાયક શકારના હાથે થતી નાયિકા વસંતસેનાની આપત્તિમાં કરુણરસ છે. ચારુદત્તના વિયોગમાં વિપ્રલંભ–શૃંગાર છે. પરંતુ આ રૂપકની ખાસિયત તેમાં આવતા ભાસે સર્જેલા અપૂર્વ પાત્ર શકાર દ્વારા ઉત્પન્ન થતા હાસ્યરસમાં રહેલી છે.

(૫) ભાવપ્રકાશન[૩૪] અનુસાર કુલજા નાયિકા સંસ્કૃતમાં બોલતી હોવી જોઈએ. પરંતુ પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં ચારુદત્તની વધૂ પ્રાકૃતમાં બોલે છે. તે રીતે નિયમભંગ થાય છે.

(૬) સંસ્કૃત નાટ્ય-સાહિત્યમાં આ અપૂર્વ કૃતિ છે. કારણ કે આમાં નાયકને બદલે નાયિકા પ્રણયની પહેલ કરે છે. આમ તે પરંપરા ત્યજી દેનારો નાટ્યકાર પુરવાર થાય છે.

(૭) આમાંના સંવાદો વધુ ચાતુર્યપૂર્ણ, તાજગીભર્યા, રૂઢપ્રયોગથી ભરેલા વેધક (ધારદાર) અને ઉચ્ચ કક્ષાની સંસ્કારિતા ધરાવતી ગોષ્ઠીથી ભરેલા છે. ડૉ. જોહ્નસ્ટનનું આ વિધાન ખરેખર યથાર્થ છે.

(૮) સમગ્રપણે આ રૂપક એવી છાપ ઊભી કરે છે કે તેનો સર્જક એક સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકાર છે.

(૯) મૃચ્છકટિક અને ચારુ૦ના સામ્યના આધારે બંનેની તુલના કરી મૃચ્છ૦ને ચારુ૦ની સુધારેલી વિસ્તૃત આવૃત્તિ કહેવામાં આવેલ છે તેમ ચારુ૦ને મૃચ્છ૦ની સંક્ષિપ્ત કે લઘુ આવૃત્તિ ગણવામાં આવેલ છે. પરંતુ ભાસના સમયની દૃષ્ટિએ મૃચ્છ૦ને ચારુ૦ની દીર્ઘાવૃત્તિ ગણવું એ યોગ્ય લાગે છે.

(ઈ) ચાર અંકમાં રચાયેલ प्रतिज्ञायौगन्धरायणमूના નાટ્ય પ્રકારની ચર્ચા હવે યોગ્ય ગણાશે.

(૧) ડૉ. વિન્ટરનિત્સ અને ડૉ. કીથ[૩૫] આને प्रकरण પ્રકારની નાટ્ય-રચના ગણાવે છે. કારણ કે લેખકે સ્થાપનામાં[૩૬] પ્રકરણની ભજવણી શરૂ કરીએ છીએ એમ જાહેર કરેલ છે. વળી આમાં કેટલાંક લક્ષણો પ્રકરણ-પ્રકારના રૂપક સાથે મળતાં આવે છે. પરંતુ અહીં प्रकरण એ શબ્દને સામાન્ય અર્થમાં 'એક નાટ્યરચના[૩૭] તરીકે જ સમજવાનો છે. પરંતુ પારિભાષિક અર્થમાં प्रकरण પ્રકારનું રૂપક એવો અર્થ નથી. કારણ કે તેનું એક પણ મહત્ત્વનું લક્ષણ આમાં જોવા મળતું નથી.[૩૮]

(૨) મ. મ. ટી. ગણપતિશાસ્ત્રી આને नाटिका તરીકે સ્વીકારે છે. જે અલ્પ (નાનું) નાટક હોય તેને નાટિકા કહે છે.[૩૯] તેવી સમજૂતી તેમણે આપી છે. प्रतिज्ञा૦ની પુષ્પિકામાં અંતે તેને नाटिका કહેલ છે તે આનું સમર્થન કરે છે. નાટિકાનાં લક્ષણો નાટ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં નીચે મુજબ આપ્યાં છે :

(ક) ના. શા.[૪૦] (૧૮–૧૦૬–૧૧૮) અનુસાર નાટક અને પ્રકરણનાં લક્ષણોનું જેમાં મિશ્રણ હોય તેને નાટી કહે છે.

તેમાં (૧) સ્ત્રી પાત્રોની સંખ્યા વધુ હોય.

(૨) ચાર અંક હોય.

(૩) સુંદર અભિનય અને સુગ્રથિત અંગો હોય.

(૪) સંગીત, નૃત્ય અને ગીતની વિપુલ માત્રા હોય.

(૫) શૃંગારરસ હોય.

(૬) રાજા નાયક હોય.

(૭) યુવતીનાયિકા સાથે રતિ, સંભોગ, વ. આવે, જ્યારે પ્રૌઢ રાણી એવી નાયિકા ક્રોધ, પ્રસાદન, દંભ, વ. સાથે સંકળાયેલી હોય.

(ખ) દ. રૂ.[૪૧] જણાવે છે કે—

(૧) કથાવસ્તુ પ્રકરણ જેવું હોય (પ્રકરણમાંથી–તેનાં લક્ષણમાંથી).

(૨) નાયક નાટક જેવો હોય (નાટકનાં લક્ષણ અનુસાર).

(૩) તેમાં ૧, ૨, ૩ કે ચાર અંક હોય.

(૪) પટરાણી દેવી તરીકે આવે. તે રાજવંશની અને માનિની હોય.

(૫) નાયિકા મુગ્ધા, દિવ્યા અને અતિ રૂપવતી હોય.

(૬) નાયિકા અંતઃપુર સાથેના નિકટના સંબંધને કારણે રાજાની નજીક અર્થાત્ સહજ દષ્ટિગોચર થાય તેમ હોવી જોઈએ.

(૭) નાયક પટરાણીના ભયથી ડરતો હોવો જોઈએ.

(૮) ચાર અંકમાં કૈશિકીનાં ચાર તત્ત્વો હોય.

(ગ) ના. દ. પ્રમાણે (પૃ. ૧૨૦–૧૨૨) પટરાણી અને કન્યા એમ બે નાયિકાઓમાંની દરેક સુપ્રસિદ્ધ હોય અથવા ન હોય. તે પ્રમાણે નાટિકાના ચાર પ્રકાર બને છે.

(ઘ) ભા. પ્ર. (પૃ. ૨૪૩) નોંધે છે કે નાયક પ્રખ્યાત અને ધીરલલિત હોય. શૃંગાર અને વૃત્તિ કૈશિકી હોય. અવમર્શ સિવાયની ચાર સંધિઓ હોય. તેમાં વિટ ન હોય, પણ વિદૂષક આવી શકે.

(ચ) સા. દ.[૪૨]માં પુરોગામીઓના સંકલન અને સમન્વય જેવું નિરૂપણ છે.

(૧) નાટિકાનું કથાવસ્તુ કલ્પિત હોય.

(૨) ઘણાં સ્ત્રીપાત્રો હોય.

(૩) ચાર અંક હોય.

(૪) નાયક ધીરલલિત અને પ્રખ્યાત રાજા હોય.

(૫) નાયિકા રાજકન્યા હોય. તે નવા અનુરાગવાળી, અંતઃપુર સાથે સંકળાયેલી અને સંગીતમાં પ્રવૃત્ત હોય.

(૬) નાયક પટરાણીના ભયથી શંકાશીલ રહી તેના પ્રેમમાં પ્રવૃત્ત થતો હોય.

(૭) પટરાણી પ્રગલ્ભ અને રાજવંશની હોય. તે ડગલેને પગલે અભિમાન ધરાવતી હોય અને તેની ઇચ્છા પર પ્રેમીઓના સંગમનો આધાર હોય.

(૮) કૈશિકી વૃત્તિ હોય.

(૯) વિમર્શ સિવાયની ચાર સંધિઓ હોય.

પરંતુ આ બધાં લક્ષણો પ્રતિજ્ઞા૦માં ઉપલબ્ધ થતાં નથી. તેથી આ અંગે અલગ વિચારણા જરૂરી બને છે.

(૧) આ નાટકનું શીર્ષક યૌગંધરાયણના નામ પરથી આપેલું છે તેમ છતાં આનો નાયક વત્સરાજ ઉદયન છે અને નાયિકા વાસવદત્તા છે.

(૨) આનું કથાવસ્તુ ઉદયન અને વાસવદત્તાના પ્રણયને લગતું છે. તે લોકકથા પર આધારિત અને અંશતઃ કવિકલ્પિત છે.

(૩) આમાં શૃંગારરસ તથા કૈશિકી વૃત્તિનું નિરૂપણ છે. જો કે આ ઉપરાંત વીરરસ, હાસ્ય, રૌદ્ર, અદ્ભુત વગેરે અન્ય રસ પણ સ્થળ પામ્યા છે. છતાં વીરનું પ્રાધાન્ય ખાસ નોંધપાત્ર છે.

(૪) નાયક ધીરલલિત છે અને નાયિકા મુગ્ધા, સંગીતમાં પ્રવૃત્ત થયેલી, અંતઃપુરમાં રહેતી રાજકન્યા જ છે.

(૫) અહીં પટરાણીનું પાત્ર નાયિકાની માતારૂપે છે અને તે પ્રણયમાં વિઘ્નરૂપ થતી નથી.

(૬) નાયકને કેદ પકડેલો હોવાથી તથા તેના પ્રત્યેના વેરભાવને કારણે નાયિકાના પિતા મહાસેન વિઘ્નરૂપ જણાય છે. પરંતુ તેમને પણ જમાઈ તરીકે ઉદયન ગમે છે.

(૭) આમાં સ્ત્રીઓની સંખ્યા વધુ નથી.

(૮) પાંચે ય સંધિઓ નિરૂપિત થઈ છે.

આમ અમુક લક્ષણો નાટિકાનાં છે, જ્યારે અમુક બાબતો જુદી પડે છે. તેમ છતાં ભાસ–કાલીન નાટ્યશાસ્ત્રીય ધોરણો અનુસાર આ પ્રકારનાં લક્ષણો ધરાવતી નાટ્યરચનાને નાટિકા ગણવામાં આવતી હોય તે સંભવિત છે. પશ્ચાત્કાલીન રત્નાવલી, વ. નાટિકાઓ કરતાં આ રૂપક જુદું પડે છે તેમ છતાં નાટિકાની વિભાવનાના વિકાસની દૃષ્ટિએ આને પ્રથમ તબક્કાની નાટિકા તરીકે સ્વીકારવામાં કશો વાંધો નથી. જો પ્રતિજ્ઞા૦ની હસ્તપ્રતમાં હાલ ઉપલબ્ધ થતી પુષ્પિકાને પ્રમાણભૂત ગણીએ, તો તેને નાટિકા તરીકે સ્વીકારેલ છે તે ઉપરના સંદર્ભમાં યથાર્થ, તર્કસંગત અને સ્વીકાર્ય લાગશે.

(૩) ડૉ. બેનર્જી શાસ્ત્રી પ્રતિજ્ઞા૦ને ઈહામૃગ પ્રકારનું રૂપક ગણવાનો આગ્રહ રાખે છે તેથી નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રંથોમાં તેનાં જે લક્ષણો આપેલાં છે તેનું અવલોકન લાભપ્રદ થશે.

(અ) ઈહામૃગ એ નામની સાર્થકતા દર્શાવતાં ધનંજય[૪૪] નોંધે છે કે 'આમાં નાયક હરણની જેમ અલભ્ય નાયિકાને મેળવવા ઇચ્છે છે' તેથી તેને ઈહામૃગ કહે છે. વિશ્વનાથ તેના જ શબ્દોમાં આ શબ્દને સમજાવે છે.

(આ) ના. શા.[૪૫] અનુસાર આનું કથાવસ્તુ દિવ્ય નાયક અને દિવ્ય નાયિકા સાથે સંકળાયેલું હોય. ઉદ્ધત પુરુષો સ્ત્રી માટે ગુસ્સે થઈ સંક્ષોભ કરતા હોય. નાયિકાને ગ્રહણ કરવાથી શૃંગાર નિષ્પન્ન થતો હોય. વ્યાયોગ પ્રકારમાં આવતાં નાયકો, રસ તથા વૃત્તિઓ આમાં આવે છે. ફેર માત્ર એટલો છે કે આમાં નાયક અને નાયિકાનું મિલન થવું જરૂરી છે.

(ઈ) દ. રૂ.[૪૬] નોંધે છે કે આમાં કથાનક મિશ્ર હોય. ત્રણ સંધિઓ આવે. નાયક અને પ્રતિનાયક દિવ્ય કે મનુષ્ય હોય. બંને પ્રખ્યાત અને ધીરોદ્ધત હોય. પરંતુ અનુચિત કાર્યોને કારણે પ્રતિનાયક અંતે પરાજિત થતો હોય. કોઈ દિવ્ય સ્ત્રીને તેની ઇચ્છાવિરુદ્ધ ગ્રહણ કરવાના પ્રયાસમાં શૃંગારાભાસ થાય તે નિરૂપાવો જોઈએ.

(ઈ) કાવ્યા૦ શા૦[૪૭]માં જણાવ્યા મુજબ આમાં એક જ અંક અને બાર નાયકો હોય.

(ઉ) ના. દ. પ્રમાણે અંક ૧ કે ૪ હોય. દિવ્ય સ્ત્રીને કારણે યુદ્ધ થતું હોય.

(ઊ) સા. દ.[૪૮]માં પુરોગામીઓના મતનું સંકલન જોવા મળે છે.

આમાં મિશ્ર–પ્રસિદ્ધ–અપ્રસિદ્ધ કથાનક હોય; ચાર અંક હોય; મુખ, પ્રતિમુખ અને નિર્વહણ એમ ત્રણ સંધિ હોય; નાયક અને પ્રતિનાયક મનુષ્ય અથવા દિવ્ય હોય; બંને પ્રખ્યાત અને ધીરોદ્ધત હોય. પ્રતિનાયક અનુચિત કાર્ય કરે. નહિ ઇચ્છતી દિવ્ય સ્ત્રીનું અપહરણ કરવાથી શૃંગારનો આભાસ નિરૂપિત થાય. દિવ્ય અથવા મનુષ્ય એવા દશ પતાકાનાયકો હોય.

બીજા આચાર્યના મતે ઈહામૃગમાં એક અંક હોય અને દેવ જ નાયક હોય.

જ્યારે બીજા આચાર્ય અનુસાર દિવ્ય સ્ત્રીને કારણે યુદ્ધ થતું હોય તથા છ નાયકો હોય.

(ઋ) ઉપર દર્શાવેલાં લક્ષણોમાંથી મોટાભાગનાં પ્રતિજ્ઞા૦માં જોવા મળતાં નથી. આમાં ચાર અંક છે તે ખરું. પણ અલભ્ય એવી યુવતીને મેળવવા માટે

નાયકનો ભારે પ્રયાસ જોવા મળતો નથી. વળી ઇચ્છાવિરુદ્ધ સ્ત્રીનું પરાણે અપહરણ થતું નથી.

(ઋ) આથી અગાઉ નોંધ્યું છે તેમ ફરીથી અહીં ખાસ નોંધવું જોઈએ કે વિવિધ રૂપકો અને ઉપરૂપકોનાં નામ અને લક્ષણો ભાસોત્તરકાલીન છે. પ્રો. કે. હ. ધ્રુવે સૂચવ્યું છે તેમ ભાસના સમયમાં સઘળા નાટ્યપ્રકારોને 'નાટક' એવા સામાન્ય નામથી ઓળખવામાં આવતા. તેથી તેમાં આવતા અંકની સંખ્યા, રસ, વગેરેને લક્ષમાં લેવાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિતિ થતો નથી.

સમગ્રપણે જોતાં કહી શકાય કે પ્રતિજ્ઞા૦માં ફક્ત એ જ સ્ત્રીપાત્રો છે, જ્યારે પુરુષપાત્રો વધુ છે, માટે તે પુરુષપ્રધાન રૂપક છે. માત્ર સંવાદો દ્વારા સચોટ અને સુરેખ શબ્દચિત્ર આપવામાં લેખકની કુશળતા વરતાય છે. ઉપર્યુક્ત વિવિધ મતોની સમીક્ષા કરતાં એટલું જરૂર કહી શકાય કે પ્રતિજ્ઞા૦માં પ્રકરણ કે ઈહામૃગનાં લક્ષણો ચરિતાર્થ થતાં નથી. પરંતુ નાટિકાનાં સારા પ્રમાણમાં લક્ષણો દૃષ્ટિગોચર થાય છે તે ઉપર દર્શાવેલું છે જ. તેથી ભાસકાલીન નાટ્યશાસ્ત્રીય નિયમોની રૂઢતાના અભાવમાં આને થોડી બાંધછોડ સાથે 'નાટિકા' પ્રકાર હેઠળ મૂકવામાં વાંધો નથી.

(ઈ) હવે છ મહાભારત–નાટકો અંગે વિચારવાનું રહે છે. તે બધાં એક સુદીર્ઘ નાટકના અંકરૂપ હોવાનું અનુમાન કેટલું તથ્યપૂર્ણ છે તેની વિચારણા અગાઉ કરી હોવાથી અહીં ક્રમશઃ તેમના પરંપરાગત પ્રકારોની સમીક્ષા કરીશું.

पञ्चरात्रम् ત્રણ અંક ધરાવે છે. પાંચ રાત્રિઓની સમયમર્યાદામાં અજ્ઞાતવાસમાં રહેતા પાંડવોના સમાચાર મેળવવાની દુર્યોધનની શરત દ્રોણ પાળે છે અને તેથી શરત મુજબ તે પાંડવોને અડધું રાજ્ય આપવા સંમત થાય છે તેના આધારે શીર્ષક અપાયેલું છે. મૂળ મહાભારત પર આધારિત આ નાટકના કથાનકમાં ભાસે ધરમૂળથી પરિવર્તન કરીને પોતાની કલ્પનાથી આ વિશિષ્ટ કથા રચી છે. આમાં સમગ્ર કથાપ્રસંગો દુર્યોધનના પાત્રની ઉદાત્તતા દર્શાવવા યોજાયા છે તેવું ડૉ. વિન્ટરનિત્સનું[૪૯] મંતવ્ય યથાર્થ જણાય છે. પરંતુ વેરનું શમન અને યુદ્ધનો અંત આણી શાંતિ, સંપ અને કૌટુંબિક એકતા સ્થાપવાના ઉદાત્ત અને ભવ્ય આદર્શથી પ્રેરાઈને ભાસે લખેલું આ નાટક તેની બધી નાટ્યકૃતિઓમાં તદ્દન નવી ભાત પાડે છે. ડૉ. વુલ્નર[૫૦] પણ કુટુંબકલહનું શમન અને વેરનાં વળામણાંને આની રચના પાછળના પ્રયોજન તરીકે ગણાવે છે તે પણ ઉચિત લાગે છે.

(૧) નાટ્યશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ ડૉ. ગણપતિશાસ્ત્રી તથા ડૉ. કીથ આને સમવકાર પ્રકારમાં મૂકે છે. દશરૂપક અનુસાર તેનાં લક્ષણો નીચે મુજબ છે :

'આમાં કથાવસ્તુના પ્રસંગો અને ઉદ્દેશો રૂપી અર્થોનું સારી રીતે વિભાજિત કરવામાં આવે છે, તેથી તે સમવકાર છે.'[૫૧] તેનાં લક્ષણોની વિગત આ પ્રમાણે છે[૫૨] :

(૧) આમુખ નાટક વગેરે જેવું હોય,
(૨) દેવો અને અસુરોને લગતી પ્રખ્યાત કથા હોય.
(૩) વિમર્શ સિવાયની (ચાર–મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને નિર્વહણ) સંધિઓ હોય.
(૪) કૈશિકી સિવાયની ત્રણ વૃત્તિઓ આવે. (ભારતી, સાત્વતી અને આરભટી)
(૫) દેવો અને દાનવો નેતાઓ હોય. તે ઉદાત્ત તથા પ્રસિદ્ધ બારની સંખ્યામાં હોય અને દરેકને અલગ અલગ ફળ મળતું હોય.
(૬) વીર રસ મુખ્ય હોય.
(૭) ત્રણ અંક હોય. તેમાં ત્રણ કપટ, ત્રણ શૃંગાર તથા ત્રણ વિદ્રવ (નાસભાગ, દોડધામ) હોય. પ્રથમ અંકમાં બે સંધિઓ હોય તથા તેની સમયમર્યાદા બાર નાડી (૨૪ મિનિટ ઘડી)ની હોય. બીજા તથા ત્રીજા અંકમાં એક એક સંધિ તથા અનુક્રમે ચાર અને બે નાડીનો સમય હોય. કપટ વસ્તુ, સ્વભાવ અને શત્રુઓ દ્વારા થતાં હોય. નગરનો ઘેરો, યુદ્ધ, પવન તથા અગ્નિના ઉપદ્રવોને કારણે વિદ્રવ થાય. જ્યારે ધર્મ, અર્થ અને કામ એમ ત્રણ શૃંગાર હોય.
(૮) આમાં બિંદુ (નામની અર્થપ્રકૃતિ) તથા પ્રવેશક (નામનો અર્થોપક્ષેપક) ન હોય.
(૯) જ્યારે વીથીનાં અંગો પ્રહસનની જેમ જરૂર મુજબ યોજવા જોઈએ.

(૨) નાટ્યશાસ્ત્ર[૫૩]માં કથાવસ્તુ, નાયક, અંકનો સમયગાળો, સંખ્યા વગેરેની સવિસ્તર ચર્ચા કરેલ છે તેને દ. રૂ. અનુસરે છે, તેમ સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે. કાવ્યાનુશાસન (પૃ. ૩૨૦), નાટ્યદર્પણ (પૃ. ૧૨૪) તથા ભાવપ્રકાશન (પૃ. ૨૪૮–૨૫૦)ની વિગતો બહુ જુદી પડતી નથી.

(૩) સાહિત્યદર્પણ[૫૪] પોતાના પુરોગામીઓને જ અનુસરે છે અને દ. રૂ. સાથે તેનું સામ્ય નોંધપાત્ર છે.

(૪) પરંતુ પઞ્ચ.માં ઉપર્યુક્ત સમવકારનાં લક્ષણો બહુ ઓછાં જોવા મળે છે. કારણ કે તેમાં દેવો અને દાનવોને લગતી કથાવસ્તુ નથી તથા શૃંગારરસનો અભાવ છે.

જો ભીષ્મ, દુર્યોધન વગેરેને દેવકક્ષાના કે દેવ જેવા ગણીએ તો પાત્રો અને કથાનક અંગે વાંધો આવે નહિ. ડો. ગણપતિશાસ્ત્રીએ આ રીતે સમસ્યા હલ કરી છે :

(૫) પ્રા. ડો. ર. માંકડ[૫૫], નોંધે છે કે ડો. કીથ ભાસરચિત પઞ્ચરાત્રને સમવકાર-પ્રકારની ખૂબ નિકટનો પ્રયાસ ગણાવે છે. પરંતુ આમાં પ્રથમ અંકમાં કપટની વાત છે તથા ત્રણેય અંકોમાં વિદ્રવ (નાસભાગ કે અંધાધૂંધી) જોવા મળે છે. આમાં ક્યાંય શૃંગારરસ નિરૂપાયો નથી. વળી કઠિન એવા ઘણા શિષ્ટ છંદો પ્રયોજયા છે તેમાં ભાસની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા છે.

સંભવતઃ આમાં વ્યાયોગનાં લક્ષણો સારા પ્રમાણમાં ઉપલબ્ધ થાય છે. માત્ર ત્રણ અંકો હોવાથી તે અપવાદ રૂપ બને છે. આ બધાં પરથી આ નાટ્યપ્રયોગને સંક્રાન્તિકાળની રચના ગણી શકાય એમ પ્રા. માંકડ માને છે. જ્યારે ડો. પુસળકર[૫૬] એવું મતવ્ય ધરાવે છે કે સમવકારની પરંપરાગત વિશેષતાઓ ભાસના પઞ્ચ૦માં સંપૂર્ણપણે જોવા મળતી નથી તેનું કારણ ભાસકાલીન નાટ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથોનાં અલગ ધોરણો હોઈ શકે. તેથી આને સમવકાર પ્રકારની નાટ્યરચના ગણવામાં વાંધો નથી. સમગ્રપણે સ્વીકારવું જોઈએ કે પઞ્ચ૦ને સમવકાર–પ્રકાર હેઠળ મૂકવું એ જ વધુ તર્કસંગત લાગે છે.

પરંતુ ભાસને પ્રયોગશીલ નાટ્યકાર ગણીને તેના આધારે આમાં નાટકનાં લક્ષણો બતાવી તેને નાટક ઠરાવવાનો પ્રયાસ ખરેખર વધુ પડતો છે. તેમાં શંકા નથી.

(૬) નાટ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં દર્શાવેલાં લક્ષણોની દૃષ્ટિએ પઞ્ચ૦માં નીચેની ખાસિયતો સમવકાર જેવી છે :

(અ) આમાં ત્રણ અંક છે.

(આ) પુરુષ–પાત્રો જ છે અને એક પણ સ્ત્રીપાત્ર નથી.

(ઇ) બધાં પાત્રો ઉત્તમ કુરુકુળનાં અથવા તેની સાથે સંકળયેલાં છે. તેમને દિવ્યકક્ષાનાં ગણી શકાય.

(ઈ) કથાવસ્તુ પ્રસિદ્ધ છે. તે મહાભારત પર આધારિત છે. છતાં તેમાં ઘણા પ્રસંગો કવિએ મૌલિક રીતે ઉમેર્યા છે.

(ઉ) આમાં વીરરસનું પ્રાધાન્ય છે. દુર્યોધનમાં ધર્મવીર, દ્રોણમાં દયાવીર અને બધાં પાત્રોમાં યુદ્ધવીર છે. જ્યારે અભિમન્યુ સાથે બૃહન્નલા-રૂપી અર્જુન અને ભીમના સંવાદ તથા વર્તનમાં હાસ્ય અને વાત્સલ્ય છે.

(ઊ) આમાં શ્લોકોની હારમાળામાં થોડા કઠિન શિષ્ટ છંદો પ્રયોજાયા છે.

(ઋ) આમાં પ્રસ્તાવના, સંધિઓ, અર્થપ્રકૃતિ તથા અર્થોપક્ષેપકની પણ નિયમ મુજબ છે.

આ સિવાયનાં લક્ષણો ન મળે તેટલા માત્રથી આને સમવકાર નહિ ગણીને વ્યાયોગ કે નાટક ગણવાના પ્રયાસ સ્પષ્ટ રીતે અસ્વીકાર્ય બને છે.

(ઉ) બાકી રહેલાં **પાંચ** રૂપકો એક અંક ધરાવે છે. આટલી મોટી સંખ્યામાં એકાંકી નાટકો સંસ્કૃત સાહિત્યના પ્રાચીન કાળમાં હાલ કેવળ ભાસે જ લખેલાં ઉપલબ્ધ થાય છે. આમાંનાં બે-दूतवाक्य અને मध्यम० વ્યાયોગ-પ્રકારનાં છે, જ્યારે ત્રણ-दूतघटोत्कच, कर्णभार અને उरुभङ्ग ઉત્સૃષ્ટિકાંક ગણાય તેવાં છે. હવે આ બંને પ્રકારોને અનુલક્ષીને વિચારણા કરવી એ ઉચિત ગણાશે.

(૧) વ્યાયોગ પ્રકારનાં પરંપરાગત લક્ષણો નોંધીએ.

द. रू. આ નામની સમજૂતી આપતાં લખે છે કે-'આમાં ઘણા પુરુષો યોજાય (કાર્યરત/પ્રવૃત્ત) થાય છે માટે તે વ્યાયોગ છે.'[૫૭]

(અ) ના. શા.[૫૮] મુજબ તેની કથાવસ્તુ પ્રખ્યાત હોય તથા નાયક પણ પ્રસિદ્ધ હોય. તેમાં એક અંક હોય. ઘણા પુરુષો યુદ્ધમાં પ્રવૃત્ત થતા હોય. નાયક દેવ કે રાજા હોય. વીરરસ મુખ્ય હોય. સ્ત્રી પાત્રો ન હોય.

(આ) द. रू.[૫૯] અનુસાર વ્યાયોગમાં કથાવસ્તુ પ્રસિદ્ધ હોય. પુરુષ પાત્રો પ્રસિદ્ધ અને ઉદ્ધત હોય. ગર્ભ અને વિમર્શ સંધિઓ ન હોય તથા રસ દીપ્ત (હાસ્ય, શૃંગાર સિવાયના) હોય. યુદ્ધનું કારણ સ્ત્રી સાથે જોડાયેલું ન હોય. એક દિવસના પ્રસંગો અને અંક હોય તથા ઘણા પુરુષો હોય.

(ઇ) काव्यानुशासन (પૃ. ૩૨૩) મુજબ નાયિકાનો અભાવ હોય. તેમાં व्यायोग ને બદલે એકવાર व्यायाम શબ્દ વપરાયો છે.

(ઈ) भावप्रकाशन (પૃ. ૨૪૮) નોંધે છે તેમ નાયક ધીરોદ્ધત હોય. નાયકો ૩, ૪ કે ૫ હોય પણ ૧૦ થી વધુ ન હોય. તેમાં વિષ્કંભક હોય તથા વૃત્તિ ભારતી અને આરભટી હોય.

(ઉ) सा. द.[૬૦] વ્યાયોગનાં લક્ષણો સમન્વયલક્ષી દૃષ્ટિએ આપે છે. તેમાં ખ્યાત ઇતિવૃત્ત, સ્વલ્પ સ્ત્રીઓ, ઘણા પુરુષો, ગર્ભ અને વિમર્શનો અભાવ, એક અંક, યુદ્ધનું કારણ સ્ત્રી ન હોય; નાયક પ્રખ્યાત રાજર્ષિ અથવા દિવ્ય હોય તે ધીરોદ્ધત હોવો જોઈએ. આમાં કૈશિકી વૃત્તિનો અભાવ હોય અને હાસ્ય, શૃંગાર તથા શાંત સિવાયના રસમાંથી એક મુખ્ય રસ હોય.

(અ) दूतवाक्य ને ડૉ. ગણપતિશાસ્ત્રી व्यायोग અથવા વીથી પ્રકારનું ગણે છે. વ્યાયોગનાં મોટા ભાગનાં લક્ષણો આને લાગુ પડે છે. તેમ છતાં યુદ્ધ, સંઘર્ષ વગેરે વ્યાયોગ–પ્રકારનું એક મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. પ્રસ્તુત કૃતિમાં શાબ્દિક કે વૈચારિક સંઘર્ષથી વિશેષ લડાઈ જોવા મળતી જ નથી.

વીથીનાં લક્ષણો અને નામની સમજૂતી પણ અહીં વિચારવી જરૂરી છે.

(૧) ना. शा.[૬૧] મુજબ વીથીમાં બધા રસ હોય; એક અંક તથા એક બે પાત્રો હોય; અધમ, મધ્યમ અને ઉત્તમ સ્વભાવનાં પાત્રો હોય; અને તેર અંગો હોય.

(૨) द. रू.[૬૨] અનુસાર 'માર્ગ' (=વીથી)ની જેમ આ રૂપક પ્રકારમાં માર્ગ કે અંગોની હારમાળા હોય છે.' તેમાં લક્ષણો નોંધતાં લખે છે કે વીથીમાં કૈશિકી વૃત્તિ હોય; સંધિ તથા સંધ્યંગો ભાણ જેવાં હોય એટલે કે મુખ અને નિર્વહણ એમ બે જ સંધિઓ હોય. તેમાં એક અંક હોય તથા શૃંગારરસ સૂચિત હોય તેમ બીજા રસનો પણ વિનિયોગ થાય. એક કે બે પાત્રો હોવાં જોઈએ.

(૩) सा. द.[૬૩] જણાવે છે કે વીથીમાં એક અંક હોય. કોઈ એક કલ્પિત નાયક હોય; આકાશભાષિત જેવી ઉક્તિઓનો આધાર લેવામાં આવે છે. પુષ્કળ શૃંગારનું તથા બીજા રસોનું પણ થોડું સૂચન હોય. તેમાં મુખ અને નિર્વહણ એ બે સંધિઓ તથા બધી અર્થપ્રકૃતિઓ હોય.

ઉપર્યુક્ત લક્ષણોને નજર સમક્ષ રાખીને મૂલવતાં જણાય છે કે પ્રસ્તુત–દૂતવાક્યમાં શૃંગારરસ કે નાયિકા નથી. ઊલટું દુર્યોધન અને શ્રીકૃષ્ણ વચ્ચેની ઉગ્ર જીભાજોડીમાં વીરરસનું દર્શન થાય છે. ચમત્કારોની પરંપરા હોવાથી અદ્ભુતરસ સારી રીતે આલેખાયો છે અને થોડા હાસ્યના ચમકારા છે. તેથી વીથી–પ્રકારનાં લક્ષણો પણ પ્રમાણમાં ઓછાં જોવા મળે છે. આવા સંજોગોમાં ડૉ. પુસળકર[૬૩] સ્પષ્ટપણે જણાવે છે કે વ્યાયોગ અને વીથી એ બંનેને મળતો કોઈ રૂપક–પ્રકાર ભાસના સમયમાં પ્રચલિત હશે. પરંતુ વર્તમાન સમયમાં તેની વ્યાખ્યા કે તેનું ચોક્કસ જ્ઞાન ઉપલબ્ધ થતું નથી. આમ છતાં આને व्यायोग પ્રકારની કૃતિ ગણવી જોઈએ એવું તેમનું મંતવ્ય છે. પરંતુ આકાશભાષિતના વિપુલ પ્રયોગને કારણે તથા માત્ર બે જ પુરુષપાત્રોની રંગમંચ પર ઉપસ્થિતિ તથા રોષપૂર્ણ અને ઉદ્ધતાઈભરી જીભાજોડી હોવાથી આને વ્યાયોગ કરતાં વીથી ગણવાનું વધુ ઉચિત લાગે છે. ખરેખર તો કેવળ એક જ અભિનય કુશળ નેતા સમગ્ર નાટકને ભજવે તેવું આ એકપાત્રીય એકાંકી નાટક છે. ડૉ. વિન્ટરનિત્સ[૬૫]ને આ કોઈ સુદીર્ઘ મહાભારતનાટકનો એક અલગ પડેલો

અંક લાગે છે, જ્યારે શ્રીમીરવાથ' દૂતઘટોત્કચ અને ઉરુભંગ સહિત દૂતવાક્યને કરુણરસભર રૂપક–ત્રયી ગણાવે છે. અલબત્ત આ બંને મંતવ્યો દૂતવાક્યના નાટ્ય પ્રકારને નિશ્ચિત કરવામાં સહાયક થતાં નથી. આ બાબત ભાસને ભરતનો પુરોગામી અને અન્ય નાટ્યશાસ્ત્રીય નિયમોને અનુસરનાર પુરવાર કરે છે.

(આ) મધ્યમવ્યાયોગ તેનું શીર્ષક સૂચવે છે તેમ તથા વ્યાયોગનાં બધાં જ લક્ષણો ધરાવે છે તેથી વ્યાયોગ છે તેમાં શંકા નથી. તેની એક હસ્તપ્રત આનું સમર્થન કરે છે, પરંતુ છપાયેલી આવૃત્તિઓ આને નાટક કહે છે તે સામાન્ય 'રૂપક કે નાટ્ય' એવા અર્થમાં જ સમજવું જોઈએ.

શ્રી ડૉ. ર. માંકડ[૬] આનાથી જુદા પડીને જણાવે છે કે ભાસના મધ્યમવ્યાયોગને વ્યાયોગ–પ્રકારનું ગણવું નહી. તેનું સૂચન ઈહામૃગ હેઠળ કરેલ છે. 'ઈહામૃગમાં જ નાયક અને નાયિકાનું મિલન થાય છે. મધ્યમ૦માં નાયિકાનું મિલન થતું હોવાથી તેને કેવી રીતે વ્યાયોગ કહી શકાય ?

પરંતુ શ્રી માંકડ ઈહામૃગનાં પ્રચલિત લક્ષણોને નજર સમક્ષ રાખીને આને ઈહામૃગ પુરવાર કરી શકે નહિ તે સ્પષ્ટ છે. द. रू. (૩–૭૨–૭૫) ઈહામૃગમાં—'ચાર અંક' ત્રણ સંધિઓ, મનુષ્ય કે દિવ્ય નાયક તથા પ્રતિનાયક, નહિ ઇચ્છતી દિવ્ય સ્રીનું અપહરણ, શૃંગારાભાસ' વગેરે મુખ્ય લક્ષણો હોય. તેમાંનું એક પણ મધ્યમ૦માં જોવા મળતું નથી. તેથી તેમનો મત કેવળ મતભેદથી વિશેષ મૂલ્ય ધરાવતો નથી.

વ્યાયોગનો એક અર્થ 'મતભેદ' કે સંઘર્ષ છે તેમ બીજો અર્થ 'સમાગમ' કે યોજના (યુક્તિ) પણ છે. ભાસને આ બધું અભિપ્રેત હોવાથી તેણે હિડિંબાની યોજના કે યુક્તિ દ્વારા ભીમ અને ઘટોત્કચના સંઘર્ષ બાદ હિડિંબા અને ભીમનો સમાગમ એમ ત્રિવિધ અર્થ સમાઈ જાય તેવું શીર્ષક આપેલ છે. આમાં ભાસે મહાભારતના ઉપેક્ષિત પાત્રને ઉઠાવ આપી ઉદાત્ત બનાવવાનો પ્રશંસનીય પ્રયાસ કરેલ છે. તે પુનર્મિલનનું સફળ એકાંકી બન્યું છે. આમાં કાર્યવેગ ઝડપી છે અને ત્રણ અન્વિતિઓ—સ્થળ, કાળ અને કાર્ય–પણ કુશળતાથી સચવાયેલ છે. આ આધુનિક અભિગમ અનુસાર મૂલ્યાંકન છે. પરંતુ ખરેખર તો મધ્યમ. પરંપરાગત વ્યાયોગ પ્રકારના રૂપકનો સુંદર નમૂનો છે.

(ઊ) બાકી રહેલાં ત્રણ મહાભારત–નાટકો—दूतघटोत्कच, कर्णभार અને ऊरुभङ्ग–उत्सृष्टिकाङ्क કે अङ्क પ્રકાર હેઠળ આવે છે તેમ વિદ્વાનો માને છે. અલબત્ત, આ અંગે મતભેદ પણ પ્રવર્તે છે. તેની ચર્ચા કરતાં પહેલાં નાટ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં આપેલાં ઉત્સૃષ્ટિકાંકનાં લક્ષણો તપાસવા જરૂરી છે.

(૧) ના. શા.[૬૭] અનુસાર આમાં પ્રખ્યાત અથવા કોઈવાર અપ્રખ્યાત (કલ્પિત) વસ્તુ હોય. દિવ્ય નહિ પણ મનુષ્ય પુરુષપાત્રો હોય. કરુણરસનું પ્રાધાન્ય હોય. સ્ત્રીઓના વિલાપની વિપુલતા હોય. ભારતી સિવાયની વૃત્તિઓ હોતી નથી. આમાં યુદ્ધ તથા ઉદ્ધત પ્રહારોનાં દશ્ય ન હોય. દિવ્ય નાયકને લગતી કથાવસ્તુ હોય અને તેમાં યુદ્ધ, વધ વગેરે નિરૂપિત થાય તો તે ભારતવર્ષમાં જ થાય તેમ બતાવવું.

(૨) द. रू.[૬૮] બતાવે છે કે નાટકમાં આવતા અંકથી આનો ભેદ દર્શાવવા ઉત્સૃષ્ટિકાંક એવું નામ વપરાયું છે. આમાં કથાનક ઐતિહાસિક હોય, પણ કવિ પોતાની બુદ્ધિથી તેનો વિસ્તાર કરે. તેમાં કરુણરસ મુખ્ય હોય અને નાયકો સાધારણ મનુષ્યો હોય. આમાં સંધિ, વૃત્તિ અને અંક ભાણ પ્રમાણે હોય. અર્થાત્ માત્ર મુખ અને નિર્વહણસંધિઓ, ભારતી વૃત્તિ અને એક અંક હોય છે. સ્ત્રીઓના વિલાપો હોય. શાબ્દિક યુદ્ધ તથા જયપરાજયનું આલેખન હોય.

(૩) सा. द.[૬૯] પુરોગામીઓના મતનો સમન્વય રજૂ કરતાં લખે છે કે– આમાં એક અંક અને પ્રાકૃત (સાધારણ) પુરુષો નાયકો હોય, કરુણરસ સ્થાયી (મુખ્ય) હોય તથા ઘણી સ્ત્રીઓનો વિલાપ હોય. પ્રસિદ્ધ કથાવસ્તુને કવિની બુદ્ધિથી વિસ્તૃત કરવામાં આવે છે. ભાણની જેમ સંધિ, વૃત્તિ, અને અંગો હોય.

(૪) काव्यानुशासन (પૃ. ૩૨૪) 'ઉત્સૃષ્ટિકાંક' એ શબ્દની સમજૂતી આપતાં નોંધે છે કે જેમાં સ્ત્રીઓની દષ્ટિ, પ્રાણ અને જીવન ચાલ્યાં જવાની તૈયારીમાં હોય તેવી વિલાપ કરતી સ્ત્રીઓથી વિશિષ્ટ હોય તે.[૭૦]

(૫) भावप्रकाशन (પૃ. ૨૫૧) જણાવે છે કે–

(૧) (અ) ભરતના મતે આમાં એક અંક હોય,

(આ) કોહલના મતે બે હોય અને

(ઈ) વ્યાસાંજનેય ગુરુના મતે ત્રણ હોય.

(૨) સામાન્યતઃ રંગમંચ પર મૃત્યુના દશ્યને રજૂ કરવામાં આવતું નથી. પરંતુ જો પુનર્જીવનની પ્રાપ્તિ બતાવવાની હોય તો આવો મૃત્યુનો પ્રસંગ રજૂ કરી શકાય.

ઉપર્યુક્ત લક્ષણોને અનુલક્ષીને ક્રમશઃ પ્રસ્તુત ત્રણેય રૂપકોની સમીક્ષા કરતાં જણાય છે કે તે બધાં ઉત્સૃષ્ટિકાંક–પ્રકાર હેઠળ આવે છે.

(અ) દૂતઘટોત્કચ[૭૧] સુખાંત કે દુઃખાંત નથી, પરંતુ અધવચ્ચેથી અધૂરું અંત પામે છે તેમ ડૉ. ગણપતિ શાસ્ત્રી કહે છે. આમાં ભરતવાક્યનો અભાવ છે તે સૂચવે છે કે ભાસે કાંઈક વિશેષ ઉમેરો કરેલ હશે છે જે હાલ લુપ્ત થયેલ છે. ડૉ. કીથના મતે આમાં વ્યાયોગનાં થોડાં લક્ષણો હોવાથી તે વ્યાયોગ છે. ડૉ. પુસળકર જણાવે છે કે ઉત્સૃષ્ટિકાંકની ખાસિયતો આમાં સવિશેષ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. કારણકે આમાં કરુણરસ મુખ્ય છે. સ્ત્રીઓનો વિલાપ છે અને માત્ર વાચિક રીતે જય-પરાજયનો ઉલ્લેખ છે. વળી વીરરસનું પણ આલેખન છે. તેમણે આને ઉપદેશાત્મક ઉદ્દેશાત્મક ઉદ્દેશવાળું ગણાવેલ છે તે વધુ પડતું અનુમાન છે. ખરેખર આમાં ઉત્સૃષ્ટિકાંકનાં લક્ષણો મોટે ભાગે જોવા મળે છે તેમાં બેમત નથી. ઘટોત્કચનું પાત્ર મૂળ મહાભારતમાં ઉપેક્ષિત રહેલું હતું. ભાસે તેને શૌર્ય અને આત્મગૌરવથી ભરેલો બતાવીને ઉપસાવવાનો કલાત્મક પ્રયાસ કર્યો છે.

(આ) કર્ણભાર[૭૨] પણ ઉત્સૃષ્ટિકાંક પ્રકારનું છે. આમાં એક અંકમાં કર્ણના મૂળમાં ઉપેક્ષિત પાત્રનું ઊર્ધ્વીકરણ કરવાનો સચોટ પ્રયાસ થયો છે. કર્ણનું મનોમંથન અને દાનવીરપણું ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. તેના આદિ, મધ્ય અને અંતમાં ક્રમશઃ ત્રણવાર 'અર્જુન હોય ત્યાં રથને હાંકી જવાનો કર્ણનો આદેશ' સૂચવે છે કે તે ભૂતકાળની દુઃખદ સ્મૃતિઓના મનમાં રહેલ ઓથાર, મનોમંથન અને સેનાપતિ તરીકેની ભારે જવાબદારીની અવઢવ અનુભવતો હતો. અંતે તે પોતાના નિશ્ચિત કરુણ અંત ભણી ધસી જાય છે તેમ વ્યંજના દ્વારા સૂચિત કરીને ભાસે આને 'વ્યંજનાપૂર્ણ કરુણાંત' નાટક બનાવ્યું છે. આ 'અણવિકસિત કરુણાંતિકા' બની છે તેવો મત પ્રતીતિકર લાગે છે. ભાસની મનોવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ કર્ણના તીવ્ર મનોમંથનનું અનોખી રીતે આલેખન કરે છે. આનું શીર્ષક નાયક કર્ણના માનસિક ભાર-ઓથારને આબાદ રીતે સૂચવે છે. આને ડૉ. કીથ વ્યાયોગ ગણાવે છે તે બરાબર નથી. તેમ આમાં સ્ત્રીઓનો વિલાપ પણ નથી તેથી ઉત્સૃષ્ટિકાંકનું આ મહત્ત્વનું લક્ષણ ગેરહાજર છે. છતાં આમાં અત્યંત ધીરો કરુણનો સૂર સંભળાતો રહે છે અને આખું વાતાવરણ ગંભીર, ગમગીન અને શોકપૂર્ણ બન્યું છે તે વિલાપની ખોટ વરતાવા દેતું નથી. ભાસનાટકચક્રમાં આ સૌથી નાનું અને સ્ત્રીપાત્રરહિત રૂપક છે. આને પ્રો. રામચંદ્ર રાવ ભારતીય કરુણાંત નાટકોમાં ગણાવે છે. પણ ડૉ. પુસળકર આનો વિરોધ કરે છે. તેમણે આને ઉપદેશ આપવાના ઉદ્દેશથી રચાયેલું ગણ્યું છે તે ઉપરછલ્લી દૃષ્ટિએ ઉચિત લાગે છે તેમ છતાં 'કર્ણના ઉદાત્તીકરણનું આ કરુણસભર રૂપક છે તેમ કહેવું એ વધુ સ્વીકાર્ય લાગે છે.

આની એક હસ્તપ્રતમાં 'कवचाङ्क नाटक' એવા શબ્દો પરથી આને ઉત્સૃષ્ટિકાંક ગણવાનો પુરાવો મળે છે તેમ દલીલ કરવી એ બરાબર નથી. કારણ કે નાટક એ શબ્દ આને નાટક પુરવાર કરતો નથી, તેમ 'અંક' એ શબ્દને પણ આટલું મહત્ત્વ આપવું જરૂરી નથી.

(ઈ) ऊरुभङ्ग : પ્રથમ નજરે વ્યાયોગ–પ્રકારનું લાગે છે. ડૉ. ગણપતિ શાસ્ત્રી અને ડૉ. વિન્ટરનિત્સ આને ઉત્સૃષ્ટિકાંક ગણાવે છે તે વધુ ઉચિત લાગે છે. વળી ડૉ. વિન્ટરનિત્સ આને 'बाष्पोत्सृष्टिकाङ्क એટલે આંસુ વહેવડાતું એકાંકી ગણાવે છે. વિવિધ નાટયશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં આપેલાં ઉત્સૃષ્ટિકાંકનાં લક્ષણોમાં સારી રીતે જોવા મળે છે. તેની કથાવસ્તુ પ્રખ્યાત છે. નાયક દુર્યોધન એક સાધારણ મનુષ્ય છે. આમાં મુખ્ય રસ કરુણ છે તથા સ્ત્રીઓનો વિલાપ ખૂબ પ્રમાણમાં છે. ભીમ તથા દુર્યોધનના ગદાયુદ્ધમાં વીરરસ પણ નિરૂપાયો છે. ભારતીય સંસ્કૃત નાટયસાહિત્યમાં આ એકમાત્ર સાચા અર્થમાં કરુણાંત કૃતિ છે. ડૉ. પુસળકર તથા ડૉ. જી. કે. ભટ્ટ[७४] તર્કસંગત દલીલો રજૂ કરીને આ મતનું સમર્થન કર્યું છે. આમાં નાટયશાસ્ત્રમાં નિષિદ્ધ એવા યુદ્ધ અને મૃત્યુના પ્રસંગોને રંગમંચ પર ભજવણી દ્વારા રજૂ કરીને ભાસે નિયમભંગ કર્યો છે તે સ્વીકારવું જોઈએ.

સમાપન :

સમગ્રપણે જોતાં કહી શકાય કે ભાસે રચેલ તેર નાટયકૃતિઓ કથાવસ્તુ, પાત્રાલેખન, રસનિરૂપણ, નાટયશાસ્ત્રીય દષ્ટિએ બાહ્ય કલેવર વગેરે અનુસાર નાટક, પ્રકરણ, વ્યાયોગ, સમવકાર, વીથી, અંક અને નાટિકા એમ કુલ સાત રૂપક–પ્રકારો હેઠળ આવી શકે છે. આ બાબત સ્પષ્ટપણે પુરવાર કરે છે કે ભાસ બહુમુખી નાટયપ્રતિભા ધરાવતો પ્રયોગશીલ અને નાટયાલેખનની ઊંડી સૂઝ ધરાવતો સમર્થ નાટયકાર હતો તેમાં શંકા નથી. આમાં તેની આગવી સર્જનશક્તિમાં દર્શન થાય છે. અલબત્ત, આમાંનાં ઘણાં રૂપકો ભરત વગેરે નાટયશાસ્ત્રીઓએ પ્રતિપાદિત કરેલાં રૂપકોનાં લક્ષણો સંપૂર્ણપણે ધરાવતાં નથી. તેમ છતાં મુખ્ય અને મહત્ત્વની બાબતોમાં જે તે રૂપક–પ્રકારનાં લક્ષણો તેમાં ઉપલબ્ધ થાય છે જ. સંભવતઃ ભાસે પોતાના પુરોગામી અને સમકાલીન નાટયશાસ્ત્રીઓના લક્ષણ ગ્રંથોને અનુસરીને પોતાની નાટયકૃતિઓ રચી હોવાથી ભરત વગેરેના ગ્રંથોમાં જોવા મળતાં અમુક નિયમોનું ઉલ્લંઘન કરેલું જણાય અગર તેમની સાથે સંપૂર્ણપણે બંધબેસતી ન જણાય. ભાસ પોતે જ નાટયશાસ્ત્રનો રચયિતા હોય અને આ બધા નાટય પ્રકારો નિદર્શન રૂપે રચ્યા હોય. પરંતુ એટલું ચોક્કસ છે કે તેનાં લગભગ બધાં જ રૂપકો

પ્રશંસનીય અભિનયક્ષમતા ધરાવે છે અને રંગમંચ પર ખરેખર સફળ અને સચોટ પુરવાર થાય તેવાં છે. કાલિદાસે નાટિકાને વિસ્તૃત કરતું માલ૦, ત્રોટક અને નાટક એમ ત્રણ રૂપક–પ્રકારો પર હાથ અજમાવ્યો તો ભવભૂતિએ નાટક અને પ્રકરણ પ્રકારની રચનાઓ કરી. આવા સમર્થ અને પ્રતિભાશાળી નાટ્યકારોની સરખામણીમાં ભાસે સાત રૂપક–પ્રકારોનું પ્રદાન કરીને જે સિદ્ધિ હાંસલ કરી છે તેથી સાચે જ તે 'પ્રથિતયશસ્' બન્યો છે.

'नाट्यकारवरेण्याय नमो भासाय धीमते ।
सारस्वताग्रगण्याय मनसुखस्य पुनः पुनः ॥

પાદટીપ

૧. જુઓ–मालविकाग्निमित्रम् (અંક–૧ પ્રસ્તાવના, પૃ. ૨) प्रथितयशसां भासविपुत्रसौमिल्लुकादीनां प्रबन्धानतिक्रम्य वर्तमानकवेः कालिदासस्य क्रियायां कथं परिषदो बहुमानः ।'
(The Malavikagnimitra of Kalidasa, Edt. by M. R. Kale, 3rd Edn. 1933 A. D.)

૨. જુઓ–हर्षचरितम्–(પ્રાસ્તાવિક શ્લોક–૧૫, પૃ. ૨)
'सूत्रधारकृतारम्भैर्नाटकैर्बहुभूमिकैः ।
सपताकैर्यशो लेभे भासो देवकुलैरिव ॥'
(The Harṣacarita of Bāṇabhaṭṭa-Eat. P. V. Kane 2nd Edn. 1965)

૩. જુઓ–गउडवहो (गा. ८००) 'भासम्मि जलणमित्ते कन्तीदेवे अ जस्स रहुआरे ।
सोबन्धवे अ बन्धम्मि हारियन्दे अ आणन्दो ॥'

૪. જુઓ–'भासनाटकचक्रेऽपि च्छेकैः क्षिप्ते परीक्षितुम् ।
स्वप्नवासवदत्तस्य दाहकोऽभून्न पावकः ॥

૫. જુઓ–प्रसन्नराघवम्–અં.–૧, પ્રસ્તા. શ્લોક–૨૬
'यस्याश्चोरश्चिकुरनिकरः कर्णपूरो मयूरो
भासो हासः कविकुलगुरुः कालिदासो विलासः ।
हर्षो हर्षो हृदयवसतिः पञ्चबाणस्तु बाणः
केषां नैषा कथय कविताकामिनी कौतुकाय ॥'

૬. જુઓ : Bhāsa—a—study—A. D. Pusalker, (2nd revised Edn., 1968) (Ch. I, pp. 1–23 and ch. II, pp. 24–62; ch. III, pp. 64–84)

ખાસ કરીને પૃ. ૭૨—

'The cumulative effect of all the factors considered under 'Internal evidence' is therefore to place the period of these plays between the fifth and the fourth century B. C.'

૭. જુઓ–(૧) ऊरुभङ्गं नाम नाटकं समाप्तम् । भासनाटकचक्रम् संपा. रामजी उपाध्याय, वि. सं. २०४३, पृ. ३९२, (1986 A. D.)
(२) मध्यमव्यायोगं नाम नाटकं समाप्तम् ।–એજન, પૃ. ૩૫૭)

૮. જુઓ–'भासनाटकचक्रेऽपि'......

૯. જુઓ–(१) अभिषेकनाटकम् (२) प्रतिमानाटकम् (३) अविमारकम् (४) बालचरितम् (५) स्वप्नवासवदत्तम् ।

૧૦. જુઓ–प्राधान्येन व्यपदेशा भवति । તથા ब्र. सू. शां. भा., પૃ. ૭૧ (૧–૨–૧૧), સંપા. નારાયણ રામ આચાર્ય, ત્રીજી આવૃત્તિ, ૧૯૪૮ ઈ. સ.)

૧૧. જુઓ : Bhāsa-a study-pp. 187–188.

૧૨. જુઓ–મમ્મટ–काव्यप्रकाशः (ઉ. ૧૦–કા. ૨) (પૃ. ૨)
The Kavayaprakāśa of Mammata. Edt. A. B. Gajendragadkar, 1935 A. D.
'काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये ।
सद्यः परनिर्वृतये कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ॥'

૧૩. જુઓ : Bhāsa-a study-pp. 122–126 (ch. V) & A. S. P. Ayyar—Bhāsa.

૧૪. જુઓ : ડૉ. સુકઠણકર—The five one-act Mahabharata pieces from a closely related homogenious group, they appear infact to be single acts detached from a lengthy dramatised version of the complete Mahabharata saga" (Dr. Sukthankar Analecta, p. 134)

ડૉ. વિન્ટરનિત્સ—The DV. is "only a fragment one act from some longer Mahabharata drama". (Bhāsa -a study, pp. 190–191)

ડૉ. જી. કે. ભટે ડૉ. સુકઠણકરની ધારણાનો અસ્વીકાર કરેલ છે. જ્યારે ડૉ. એ. ડી. શાસ્ત્રી (અષ્ટરૂપક, પૃ. ૧૭) દૂતવાક્ય અંગે ડૉ. વિન્ટરનિત્સના મતને સાચો ગણે છે.

૧૫. આ એક ખૂબ રસપ્રદ અને મહત્ત્વનો મુદ્દો છે. કાલિદાસની કૃતિઓના રચનાક્રમ માટે જેમ વિગતે ચર્ચા થઈ છે તેમ ભાસની કૃતિઓના રચનાક્રમ અંગે અલગ શોધપત્રમાં સવિસ્તર ચર્ચા થવી ઘટે.

૧૬. જુઓ–नाट्यशास्त्रम्–(अ. १८–શ્લોક–૨–૩); दशरूपकम् (१–११), साहित्यदर्पणम्–(૬–૩; તથા ૬–૪ થી ૬).

૧૭. જુઓ. ना. द. (પૃ. ૨૩)–'नाटकमिति नाटयति विचित्रं रञ्जनाप्रवेशेन सभ्यानां हृदयं नर्तयतीति नाटकम् ।' (प्र. १ सू. ४, का. ५)

૧૮. જુઓ–અ. ૧૮–શ્લોક ૧૦–૯૧.

૧૯. જુઓ–૧ : ૧ થી ૪૩.

૨૦. જુઓ–પૃ. ૩૧૭

૨૧. જુઓ–अभिज्ञानशाकुन्तलम् પરની રાઘવ ભટ્ટની અર્થદ્યોતનિકા ટીકા–(પૃ. ૫–૬, M. R. Kale ની આવૃત્તિ) :

तल्लक्षणमुक्तं मातृगुप्तेन–
'प्रख्यातवस्तुविषयं धीरोदात्तादिनायकम् ।
राजर्षिवंश्यचरितं तथा दिव्याश्रयान्वितम् ॥
युक्तं वृद्धिविलासाद्यैर्गुणैर्नानाविभूतिभिः ।
शृङ्गारवीरान्यतरप्रधानरससंश्रयम् ॥
प्रकृत्यवस्थासंध्यङ्गसंध्यन्तरविभूषणैः ।
पताकास्थानकैर्वृत्तिं तदङ्गैश्च प्रवृत्तिभिः ॥
नाट्यालङ्करणैर्नानाभाषायुक्पात्रसंचयैः ।
अङ्कप्रवेशकैराढ्यं रसभावसमुज्ज्वलम् ॥
सुखदुःखोत्पत्तिकृतं चरितं यच्च भूभृताम् ।
इतिवृत्तं कथोद्भूतं किंचिदुत्पाद्यवस्तु च ॥
नाटकं नाम तज्ज्ञेयं रूपकं नाट्यवेदिभिः ॥'

૨૨. જુઓ–Types of Sanskrit Drama–D. R. Manked (1936 A. D.) (pp. 48–50).

૨૩. જુઓ–साहित्यदर्पणम् (परि. ६ का. ७–११)

नाटकं ख्यातवृत्तं स्यात्पञ्चसन्धिसमन्वितम् ।
विलासर्द्ध्यादिगुणवद् युक्तं नानाविभूतिभिः ॥
सुखदुःखसमुद्भूतिनानारसनिरन्तरम् ।
पञ्चाधिका दशपरास्तत्राङ्काः परिकीर्तिताः ॥
प्रख्यातवंशो राजर्षिर्धीरोदात्तः प्रतापवान् ।
दिव्योऽथ दिव्यादिव्यो वा गुणवान्नायको मतः ॥
एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा ।
अङ्गमन्ये रसाः सर्वे कार्यो निर्वहणेऽद्भुतः ॥
चत्वारः पञ्च वा मुख्याः कार्यव्यापृतपूरुषाः ।
गोपुच्छाग्रसमाग्रं तु बन्धनं तस्य कीर्तितम् ॥

૨૪. જુઓ : Bhāsa–a study p. 187

૨૫. જુઓ : એજન પૃ. ૨૬૪–"a dreary summary of the Rāmāyaṇa"

૨૬. એજન, પૃ. ૨૬૪

૨૭. એજન, પૃ. ૨૬૪–Prof. Dhruva is certainly right in his inferance that the Pratima was written by the poetin heat".

૨૮. એજન–પૃ. ૨૨૯.

૨૯. એજન–પૃ. ૨૭૮–૨૯૪.

૩૦. જુઓ–ના. શા. (અ–૧૮–૯૩ થી ૧૦૫).

૩૧. જુઓ–द. रू. (प्रकाश ३–३९–४२) (पृ. १६७–१७०)

अथ प्रकरणे वृत्तमुत्पाद्यं लोकसंश्रयम् ।
अमात्यविप्रवणिजामेकं कुर्याच्च नायकम् ॥३९॥
धीरप्रशान्तं सापायं धर्मकामार्थतत्परम् ।
शेषं नाटकवत् सन्धिप्रवेशकरसादिकम् ॥४०॥
नायिका तु द्विधा नेतुः कुलस्त्री गणिका तथा ।
क्वचिदेकैव कुलजा वेश्या, क्वापि द्वयं क्वचित् ॥४१॥
कुलजाभ्यन्तरा, बाह्या वेश्या, नातिक्रमोऽनयोः ।
आभिः प्रकरणं त्रेधी सङ्कीर्णं धूर्तसङ्कुलम् ॥४२॥

૩૨. જુઓ–ना. द.–सूत्र ११७–१२०, का. ६६–६९; पृ. २०२–२१२.

૩૩. જુઓ–सा० द.–(परि–६ का. २१५–२१६) (पृ. १४०–१४१)

भवेत् प्रकरणे वृत्तं लौकिकं कविकल्पितम् ।
शृङ्गारोऽङ्गी नायकस्तु विप्रोऽमात्योऽथवा वणिक् ॥
सापायधर्मकामार्थपरो धीरप्रशान्तकः ॥२१५॥
नायिका कुलजा क्वापि वेश्या क्वापि द्वयं क्वचित् ।
तेन भेदास्त्रयस्तस्य तत्र भेदस्तृतीयकः ।
कितवद्यूतकारादिविट्चेटकसङ्कुलः ॥२१६॥

૩૪. જુઓ : भा–प्र.–पृ. २४१–२४२; द. रू. ३–३९–४२, ना. शा. १८–९३–१०५, ना. द. पृ. ११७–१२०, १७५ (GOS આવૃત્તિ ડૉ. ર. માંકડ–Types of Sanskrit Drama,

૩૫. જુઓ : Bhāsa–a study–p. 272.

૩૬. જુઓ : प्रतिज्ञा. (સ્થાપના)-પૃ ૨–'ततस्तव गीतप्रसादिते रङ्गे वयमपि प्रकरण मारभामहे ।'–(સૂત્રધારની ઉક્તિ) (સંપા. ડૉ. જે. એમ. શુક્લ વ.–૧ લી આવૃત્તિ, ૧૯૫૭).

૩૭. જુઓ : Bhāsa–a study–p. 272–प्रकरणं कथासन्दर्भविशेषम्'

૩૮. જુઓ : Types of Sanskrit Drama, p. 55–D. R. Manked.

૩૯. જુઓ : प्रतिज्ञा० અં.–૪, પુષ્પિકા–(પૃ. ૧૨૦) "प्रतिज्ञानाटिका–वसिता ।"

૪૦. જુઓ : ना. शा. (१८–१०६–११८; अभिनव० (GOS–Vol–II)–પૃ. ४३५–४३६.

૪૧. જુઓ : द. रू.–(પ્રકાશ–૩, કા. ૪૩ થી ૪૮) (પૃ. ૧૭૧–૧૭૩).

"लक्ष्यते नाटिकाप्यत्र सङ्कीर्णान्यनिवृत्तये ।
तत्र वस्तु प्रकरणान्नाटकान्नायको नृपः ॥४३॥
प्रख्यातो धीरललितः शृङ्गारोऽङ्गी सलक्षणः ।
स्त्रीप्रायचतुरङ्कादिभेदकं यदि चेष्यते ॥४४॥
एकद्वित्र्यङ्कपात्रादिभेदेनानन्तरूपता ।
देवी तत्र भवेज्ज्येष्ठा प्रगल्भा नृपवंशजा ॥४५॥
गम्भीरा मानिनी कृच्छ्रात्तद्वशान्नेतृसंगमः ।
नायिका तादृशी मुग्धा दिव्या चातिमनोहरा ॥४६॥
अन्तःपुरादिसम्बन्धादासन्ना श्रुतिदर्शनैः ।
अनुरागो नवावस्थो नेतुस्तस्यां यथोत्तरम् ॥४७॥
नेता तत्र प्रवर्तेत देवीत्रासेन शङ्कितः ।
कैशिक्यङ्गैश्चतुर्भिश्च युक्ताङ्कैरिव नाटिका ॥४८॥"

૪૨. જુઓ : सा. द. (परि. ६–का. २५७–२६०)–
नाटिका क्लृप्तवृत्ता स्यात्स्त्रीप्राया चतुरङ्किका ।
प्रख्यातो धीरललितस्तत्र स्यान्नायको नृपः ॥२५७॥
स्यादन्तः पुरसम्बन्धा सङ्गीतव्यापृताऽथवा ।
नवानुरागा कन्याऽत्र नायिका नृपवंशजा ॥२५८॥
सम्प्रवर्वेत नेताऽस्यां देव्यास्त्रासेन शङ्कितः ।
देवी पुनर्भवेज्ज्येष्ठा प्रगल्भा नृपवंशजा ॥२५९॥
पदे पदे मानवती तद्वशः सङ्गमो द्वयोः ।
वृत्तिः स्यात् कौशिकी स्वल्पविमर्शा सन्धयः पुनः ॥२६०॥

૪૩. જુઓ : Bhāsa–a study, p. 273

૪૪. જુઓ : द. रू. (प्र. ३, पृ. १८१)–'मृगवदलभ्यां नायिकां नायकोऽस्मिन्नीहते इतीहामृगः ।' तथा सा. द. (परि–६, પૃ. ૧૪૭) 'नायको मृगवदलभ्यामपि नायिकामत्र ईहते वाञ्छतीति ईहामृगः ।'; काव्यानुशासनम्–'ईहा चेष्टा मृगस्येव स्त्रीमात्रार्था यत्र ।'

૪૫. જુઓ : અ. ૧૮–૧૨૪–૧૨૬,

૪૬. જુઓ : प्र. ३–કા. ૭૨–૭૪–(પૃ. ૧૮૦–૧૮૧)
"मिश्रमीहामृगे वृत्तं चतुरङ्कं त्रिसन्धिमत् ॥७२॥
नरदिव्यावनियमान्नायकप्रतिनायकौ ।
ख्यातौ धीरोद्धतावन्त्यो विपर्यासादयुक्तकृत् ॥७३॥
दिव्यस्त्रियमनिच्छन्तीमपहारादिनेच्छतः ।
शृङ्गाराभासमप्यस्य किञ्चित्किञ्चित्प्रदर्शयेत् ॥७४॥"

૪૭. જુઓ : પૃ. ૩૨૨.

૪૮. જુઓ : सा. द.–૬–૨૩૪–૨૩૮ (પૃ. ૧૪૬–૧૪૭)
"ईहामृगो मिश्रवृत्तश्चतुरङ्कः प्रकीर्तितः ।
मुखप्रतिमुखे सन्धी तत्र निर्वहणं तथा ॥
नरदिव्यावनियमौ नायकप्रतिनायकौ ।
ख्यातौ धीरोद्धतावन्त्यो गूढभावादयुक्तकृत् ॥
दिव्यस्त्रियमनिच्छन्तीमपहारादिनेच्छतः ।
शृङ्गाराभासमप्यस्य किञ्चित् किञ्चित् प्रदर्शयेत् ॥
पताकानायका दिव्या मर्त्या वापि दशोद्धताः ।
एकोऽङ्को देव एवात्र नेतेत्याहुः परे पुनः ॥
दिव्यस्त्रीहेतुकं युद्धं नायकाः षडितीतरे ॥"

૪૯. જુઓ : Bhāsa–a study–p. 212

૫૦. જુઓ. એજનં, પૃ. ૨૧૫; Thirteen Trivendram Plays, vol. I, pp. 106–107.

૫૧. જુઓ : द. रू. प्रकाश–३ (पृ. १७९)

'समवकीर्यन्तेऽस्मिन्नर्था इति समवकारः ।'

तथा सा. द.–परि. ६ (पृ. १४५)

'समवकीर्यन्ते बहवोऽर्था अस्मिन्निति समवकारः ।'

૫૨. જુઓ : द. रू. (प्र. ३–६२–६७ तथा ६८ अब) (पृ. १७८–१७९)

कार्यं समवकारेऽपि आमुखं नाटकादिवत् ॥६२॥

ख्यातं देवासुरं वस्तु निर्विमर्शास्तु सन्धयः ।
वृत्तयो मन्दकैशिक्यो नेतारो देवदानवाः ॥६३॥

द्वादशोदात्तविख्याताः फलं तेषां पृथक् पृथक् ।
बहुवीररसाः सर्वे........................॥६४॥

अङ्कैस्त्रिभिस्त्रिकपटस्त्रिशृङ्गारस्त्रिविद्रवः ।
द्विसन्धिरङ्कः प्रथमः कार्यो द्वादशनाडिकः ॥६५॥

चतुर्द्विनाडिकावन्त्यौ नालिका घटिकाद्वयम् ।
वस्तुस्वभावदैवारिकृताः स्युः कपटास्त्रयः ॥६६॥
नगरोपरोधयुद्धे वाताग्न्यादिकविद्रवाः ।
धर्मार्थकामैः शृङ्गारो नात्र बिन्दुप्रवेशकौ ॥६७॥
वीथ्यङ्गानि यथालाभं कुर्यात् प्रहसने यथा । (६८ अब)

૫૩. જુઓ : ना. शा. अ. २०–६५–७८ (પૃ. ૨૩–૨૭)

૫૪. જુઓ : सा. द. परि. ६–२२३–२३० (अब) (પૃ. ૧૪૩–૧૪૪)

'वृत्तं समवकारे तु ख्यातं देवासुराश्रयम् ।
सन्धयो निर्विमर्शाः स्युस्त्रयोऽङ्कास्तत्र चादिमे ॥
सन्धी द्वावन्त्ययोस्तद्वदेक एको भवेत् पुनः ।
नायका द्वादशोदात्ताः प्रख्याता देवदानवाः ॥

फलं पृथक् पृथक् तेषां वीरमुख्योऽखिलो रसः ।
वृत्तयो मन्दकौशिक्यो नात्र बिन्दुप्रवेशकौ ॥
वीथ्यङ्गानि च तत्र स्युर्यथालाभं त्रयोदश ।
गायत्र्युष्णिग्(ङ्)मुखान्यत्र च्छन्दांसि विविधानि च ॥
त्रिशृङ्गारस्त्रिकपटः कार्यश्चात्र त्रिविद्रवः ।
वस्तु द्वादशनाडीभिर्निष्पाद्यं प्रथमाङ्कगम् ॥
द्वितीयेऽङ्के च तिसृभिर्द्वाभ्यामङ्के तृतीयके ॥
धर्मार्थकामैस्त्रिविधः शृङ्गारः कपटः पुनः ।
स्वाभाविकः कृत्रिमश्च दैवजो विद्रवः पुनः ॥
अचेतनैश्चेतनैश्च चेतनाचेतनैः कृतः ॥

૫૫. જુઓ : Types of Sanskrit Drama–pp. 57–58.

૫૬. જુઓ : Bhāsa–a study, p. 213.

૫૭. જુઓ : द. रू. प्र. ३, पृ. १७८–'व्यायुज्यन्तेऽस्मिन् बहवः पुरुषा इति व्यायोगः ।' તથા ना. शा. (અ–૨૦–શ્લો. ૯૨, પૃ. ૩૧)–'बहवश्च तत्र पुरुषा व्यायच्छन्ते ।'

૫૮. જુઓ : ना. शा. अ–२०·९१ થી ૯૪ (અર્ધ) (પૃ. ૩૦–૩૧).

૫૯. જુઓ : द. रू. ३–६० (ઉત્ત)–૬૨ (અર્ધ) (પૃ. ૧૭૭–૧૭૮).
'ख्यातेतिवृत्तो व्यायोगः ख्यातोद्धतनराश्रयः ॥६०॥
हीनो गर्भविमर्शाभ्यां दीप्ताः स्युर्डिमवद्रसाः ।
अस्त्रीनिमित्तसंग्रामो...... .. ..॥६१॥
एकाहाचरितैरङ्को व्यायोगो बहुभिर्नरैः ॥६२ (अर्ध) ।

૬૦. જુઓ : सा. द. (परि. ६–२२०–२२२, પૃ. १४२–१४३).
'ख्यातेतिवृत्तो व्यायोगः स्वल्पस्त्रीजनसंयुतः ।
हीनो गर्भविमर्शाभ्यां नरैर्बहुभिराश्रितः ॥
एकाङ्कश्च भवेदस्त्रीनिमित्तसमरोदयः ।
कैशिकीवृत्तिरहितः प्रख्यातस्तत्र नायकः ॥
राजर्षिरथ दिव्यो वा भवेद् धीरोद्धतश्च सः ।
हास्यशृङ्गारशान्तेभ्य इतरेऽत्राङ्गिनो रसाः ॥

૬૧. જુઓ : ना. शा. (અ. ૨૦-૧૧૩-૧૧૪, પૃ. ૩૮).

૬૨. જુઓ : द. रू. (प्र. ૩-૬૮-૭૦ (અબ), પૃ. ૧૭૯-૧૮૦).

૬૩. જુઓ : सा. द. (परि. ६-२४१-२४२, पृ. १४८).

'वीथ्यामेको भवेदङ्कः कश्चिदेकोऽत्र कल्प्यते ।
आकाशभाषितैरुक्तैश्चित्रां प्रत्युक्तिमाश्रितः ।।
सूचयेद् भूरिशृङ्गारं किञ्चिदन्यान् रसानपि ।
मुखनिर्वहणे सन्धी अर्थप्रकृतयोऽखिलाः ।।'

૬૪. જુઓ : Bhasa-study, p. 190.-"Thus we find that the DV. does not canfirm to the definition of Vyayoga or Vithi : it may be classed under either of the two —something akin to these types may have been prevalent in Bhāsa's time......We are inclined to class the DV. under a Vyāyoga."

૬૫ જુઓ : એજન–પૃ. ૧૯૦–૧૯૧.

(a) Dr. Winterintz suggests that the DV. is "only a fragment, one act from some longer Mahabharata."

(b) Mr. Marwarth includes the DV. alongwith the Dgh and Ūru under "a traglical trilogy."

૬૬. જુઓ- Types of Sanskrit Drama; pp. 60-61

૬૭. જુઓ : ना. शा. (અ. ૨૦-૯૫ થી ૧૦૨ (અબ) (પૃ. ૩૧-૩૩).

૬૮. જુઓ : द. रू. (प्र. ૩-૭૦ (કડ)-૭૨ (અબ)).

૬૯. જુઓ : सा. द. (परि. ६-२३९-२४०, पृ. १४७-१४८).

'उत्सृष्टिकाङ्क एकोऽङ्को नेतारः प्राकृता नराः ।
रसोऽत्र करुणः स्थायी बहुस्त्रीपरिदेवितम् ।।
प्रख्यातमितिवृत्तं च कविबुद्ध्या प्रपञ्चयेत् ।
भाणवत् सन्धिवृत्त्यङ्गान्यस्मिन् जयपराजयौ ।।
युद्धं च वाचा कर्तव्यं निर्वेदवचनं बहु ।

૭૦. જુઓ–Types of Sanskrit Drama, p. 61—"उत्क्रमणोन्मुखा दृष्टिर्जीवितं प्राणा यासां ता उत्सृष्टिका: शोचयन्त: स्त्रियस्ताभिरङ्कित इति......। नाट्यदर्पण તેને ટાંકે છે.

૭૧. જુઓ– Bhāsa-a study, p. 197

૭૨. જુઓ : એજન, પૃ. ૧૯૩–૧૯૫.

૭૩. જુઓ : એજન, પૃ. ૨૦૩–૨૦૪.

૭૪. જુઓ—Bhāsa–a study, pp. 203–205 & pp. 136–140
   (a) "Urubhaṅga is a tragedy viewed from Aristotle's point or that of Hegel."
   (b) - -the Urubhaṅga, at last, is a real tregedy...
   ઉપરાંત જુઓ—Bhasa studies–G. K. Bhat ch–6–Bhasa and Bharata : The problem of Tragedy pp. 86-100.

સંદર્ભ ગ્રન્થસૂચિ

૧. (The) Abhijñanaśakuntala of Kālidāsa–Edt. M. R. Kale (with Rāghavabhatta's Comm.) (1933)

૨. Bhāsa Plays (a critical study) T. Ganapati Śastri with an introduction by Dr. N. P. Unni (1985)

૩. Bhāsa a study–Dr. A. D. Pusalker (2nd Edt. (1968)

૪. Bhāsa a studies Dr. G. K. Bhat (1968).

૫. (A) History of Classical Sanskrit Literature. (1st. Reprint, 1970) M. Krishnamachariar.

૬. History of Indian Literature (Vol. III) (Reprint, 1985)–M. Winternitz.

૭. (A) History of Sanskrit Literature (Vol. I) (Classical Period) (2nd Edn. 1962)–S. N. Dasgupta and S. K. De.

૮. Indian Kāvya Literature (Vol. 2) (1st Edn. 1974) A. K. Warder.

૯. (The) Malavikagnimitra of Kalidasa (3rd Edn. 1933) –Edt. M. R. Kale.

૧૦. (A) New History of Sanskrit Literature (1962) –Krishna Chaitanya
૧૧. Plays ascribed to Bhāsa, their authenticity and merits –C. R. Devdhar (1927)
૧૨. Svapnavāsavadatta–Edt. N. B. Purohit (1938)
૧૩. (The) Svapnavasavadatta of Bhāsa (1938) Edt. A. B. Gajendragadkar.
૧૪. Two One–act Plays of Bhāsa (Madhyamavyayoga and Ūrubhanga) (1953) (1st. Edn.) –Edt. R. B. Athavale and G. K. Bhat.
૧૫. Types of Sanskrit Drama –D. R. Mankad (1936)
૧૬. (धनञ्जयविरचित) दशरूपकम्–संपा. भोलाशंकर व्यास (१९८८).
૧૭. नाटकलक्षणरत्नकोशः of सागरनन्दिन्–सं. बाबूलाल शुक्ल (1970).
૧૮. (हिन्दी) नाट्यदर्पण (रामचन्द्र–गुणचन्द्रविरचित (1961) संपा. आचार्य विश्वेश्वर.
૧૯. नाट्यशास्त्रम् of भरतमुनि (Part III chs. 20–27) (1985)–बाबूलाल शुक्ल.
૨૦. प्रतिज्ञानाटक of Bhāsa–N. B. Purohit.
૨૧. भावप्रकाशनम् of शारदातनय (1983)–संपा.–मदन मोहन अग्रवाल.
૨૨. भासनाटकचक्रम् (भा. १–२)–संपा. बलदेव उपाध्याय (1965).
૨૩. भासनाटकचक्रम्–संपा. रामजी उपाध्याय (वि. सं. २०४३).
૨૪. भासप्रणीतं प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्–સંપા. જે. એમ. શુક્લ વગેરે (૧૯૫૭).
૨૫. (श्री)भासप्रणीतं स्वप्नवासवदत्तम्–સંપા. ડૉ. જી. કે. ભટ્ટ, વ. (૧૯૫૯).
૨૬. (महाकविश्री) भासविरचितं प्रतिमानाटकम्–સંપા. પ્રો. પી. સી. શાહ વગેરે (૧૯૬૯)
૨૭. (विश्वनाथप्रणीतः) साहित्यदर्पणः (પરિ. ૬)–સંપા. વા. હ. ભટ્ટ (૧૯૫૫).
૨૮. ભાસનાટકચક્ર–મહાભારતનાટકો–સંપા. સી. એલ. શાસ્ત્રી વગેરે (૧૯૭૦).
૨૯. ,, –રામાયણ નાટકો– ,, ,,
૩૦. સંસ્કૃત નાટક (કીથકૃત)–અનુ. ન. ભો. પુરોહિત (પ્રથમ પુનર્મુદ્રણ) (૧૯૬૦)
૩૧. સંસ્કૃત નાટક સાહિત્ય–(પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૮૦)– ર. છો. પરીખ.
૩૨. સંસ્કૃત નાટકોનો પરિચય–ડૉ. તપસ્વી નાન્દી (દ્વિતીય આવૃત્તિ, ૧૯૭૯).
૩૩. સંસ્કૃત સાહિત્યદર્શન–જયાનન્દ લ. દવે. (૧૯૯૦).

૪. 'ત્રિવેન્દ્રમ્-રૂપકો'માં સંજ્ઞાકરણનો વિશિષ્ટ વિનિયોગ

વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ

ભૂમિકા :

એ તો સર્વસમ્મત છે કે 'ત્રિવેન્દ્રમનાટકચક્રમાં' (અથવા કહો કે-'ભાસ નાટકચક્ર'માં) બહુ ઊંચા પ્રકારની અભિનયક્ષમતા (તખ્તાલાયકી) રહેલી જોવા મળે છે; અને તેમાંય વળી એના સંવાદો તો નાટ્યનો અપરપર્યાય હોય[1] એવા ચોટદાર છે. 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં કહ્યું છે કે-

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता ।-(ना. शा. १४-२)

અર્થાત્, નાટ્યકવિએ "વાણીને વિષે (વિશેષ) યત્ન કરવો જોઈએ; કેમ કે તે નાટ્ય માત્રની દેહયષ્ટિ છે." આને વિશદ કરતાં આચાર્ય અભિનવ ગુપ્ત કહે છે કે-'વાણી એ તો સકલ પ્રયોગની ભિત્તિ છે.'[2] આ સન્દર્ભમાં જોઈએ તો કોઈપણ નાટ્યકારે પોતાનાં પાત્રોનાં નામોને પણ બહુ વિચારપૂર્વક નક્કી કરવાં જોઈએ. કેમ કે પાત્રોનું સંજ્ઞાકરણ એ પણ સંવાદોનો એક અગત્યનો ભાગ બની શકે એમ હોય છે.

વળી, આ સન્દર્ભમાં સંજ્ઞાકરણની પ્રવૃત્તિ પાછળ લોકમાં અને સાહિત્યમાં કેવાં પરિબળો હોય છે, તે પણ વિચારીશું તો તે અપ્રાસંગિક નહીં ગણાય. 'નિરુક્ત' નામના વેદાંગમાં યાસ્કે શબ્દપ્રયોગની મીમાંસા કરતાં જણાવ્યું છે કે, શબ્દો ટૂંકા અને સરળ હોવાને કારણે તેમનાથી (કોઈ પણ વ્યક્તિ કે વસ્તુનું) નામ પાડવામાં (સંજ્ઞાકરણ કરવામાં) આવે છે. આવા સંજ્ઞાકરણ પછી (જ) લોકમાં તે તે વ્યક્તિ કે વસ્તુની સાથે વ્યવહાર કરવામાં આવે છે.[3] હવે આગળ વધીને એ પણ વિચારીએ કે અમુક જ પ્રકારના નામને-સંજ્ઞાને-પાડવામાં/પસંદ

---

૧. No dialogue no drama.

૨. नाट्यस्यैषेति । एषा हि तनुर्नाट्यस्य सकलप्रयोगभित्तिभूतत्वेन नाट्यशास्त्रम् (Vol. II, GOS, Baroda, p. 220.
आतोद्यगीताभिनयानुग्राहकत्वात् स्वयमभिनयरूपत्वाच्च । (अभिनवभारतीसमेतम्) M. S. Univ. 1934.

૩. अणीयस्त्वाच्च शब्देन संज्ञाकरणं, व्यवहारार्थं लोके ।-निरुक्तम्, अध्याय-१, (प्रथमः पादः).

કરવામાં કેવાં કેવાં પ્રેરક પરિબળો હોઈ શકે છે. તો આ સન્દર્ભમાં શાસ્ત્રકારોએ મુખ્યત્વે બે પરિબળોને જાહેર કર્યાં છે. જેમકે, ૧. નામો આખ્યાતજ (=ક્રિયાપદમાંથી જન્મેલાં) હોય છે. અર્થાત્ જે તે વ્યક્તિએ કે વસ્તુએ અમુક પ્રકારની ક્રિયા કરી હોય/કરતી હોય તેથી તે ક્રિયાને આધારે એ વ્યક્તિ કે વસ્તુનું 'નામ' પાડવામાં આવે છે. દા. ત. अश्नोति अध्वानम् इति अश्वः । 'જે માર્ગને વ્યાપી વળે છે, તે 'અશ્વ' (નામે ઓળખાય)."[૪] અથવા ૨. વ્યક્તિઓનાં અને વસ્તુઓનાં નામો યાદચ્છિક (arbitrary) પણ હોય છે.[૫] એટલે કે વ્યક્તિ અને વસ્તુઓનાં અમુક જ 'નામ' પાડવા માટે કશો વિશેષ હેતુ હોતો નથી, એ તો મનુષ્યના મનનો સ્વેચ્છાચાર માત્ર જ હોય છે. દા. ત. કોઈ વ્યક્તિ પોતાના પુત્રનું નામ ડિત્થ પાડે, કે 'પિન્કુ' પાડે તો તેમાં પિતાની ઇચ્છા સિવાય બીજું કશું કારણ હોતું નથી.

પરંતુ પ્રાચીન સાહિત્યજગત્માં ડોકિયું કરીએ છીએ ત્યારે આવાં યાદચ્છિક નામોને બદલે ગુણવાચક નામો પાડવાની પ્રવૃત્તિ સવિશેષ ધ્યાન ઉપર ચઢે છે. દા. ત., 'યુધિષ્ઠિર' (જે યુદ્ધમાં સ્થિર રહે તે), 'દુર્યોધન' (જેની સાથે લડવું મુશ્કેલ છે તે). એવી જ રીતે દેશવિશેષના નિવાસી તરીકેનું કે ગોત્ર નામોનું પ્રાચુર્ય પણ જોવા મળે છે. દા. ત., કૌસલ્યા (કોસલ દેશની પુત્રી) 'પાંચાલી' (પાંચાલ દેશની પુત્રી), ગાંગેય (ગંગાનો પુત્ર), ગાર્ગ્ય (ગર્ગ કુળમાં જન્મેલો) વગેરે. આવા પ્રકારનું સંજ્ઞાકરણ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં છેક રામાયણ-મહાભારતથી શરૂ કરીને ઉત્તરવર્તી કાવ્ય નાટકાદિમાં પણ વ્યાપકપણે જોવા મળે છે. કવિઓ જ્યારે પોતાની કૃતિના નાયકનાયિકાદિ પાત્રોનાં જુદાં જુદાં નામો પાડે છે ત્યારે જો તે ગુણવાચક નામો રાખવા ઉપર પસંદગી ઉતારે તો (દા. ત., 'પ્રિયંવદા' કે 'અનસૂયા') તે ચરિત્રચિત્રણકલાના એક ભાગ તરીકે વિનિયોજાયેલ હોય છે એમ સુવિદિત છે.

આટલી પૂર્વભૂમિકાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં શ્રી ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રીએ 'અનન્ત શયન ગ્રન્થમાલા'માં ત્રિવેન્દ્રમ્થી ભાસના નામે પ્રસિદ્ધ કરેલાં રૂપકોનાં પાત્રોનું સંજ્ઞાકરણ, અને તેનો વિશિષ્ટ રીતનો વિનિયોગ કેવી વિશેષતા ધરાવે છે તે તપાસવું રસપ્રદ બની રહેશે.

---

૪. तत्र नामान्याख्यातजानीति शाकटायनो नैरुक्तसमयश्च ।
न सर्वाणीति गार्ग्यो, वैयाकरणानां चैके ।।-निरुक्तम्, अ. १.

૫. चतुष्टयी शब्दानां प्रवृत्तिः-जातिशब्दाः गुणशब्दाः क्रियाशब्दाः यदृच्छाशब्दाश्चतुर्थाः । (ऋलृक्-मा. सू. २. इत्यस्य सूत्रस्योपरि व्याकरणमहाभाष्यम् । (पृ. ७२).

(૧)

સંસ્કૃત કવિઓ નાટ્યકૃતિના આરંભે મૂકેલા નાન્દી શ્લોક કે મંગલશ્લોકમાં ઘણે ભાગે કાવ્યાર્થનું સૂચન ગૂંથતા હોય છે; અને જે તે પ્રસ્તુત નાટ્યકૃતિમાં આવનારાં પાત્રોનાં નામ (સંજ્ઞાઓ) જેમાં ગૂંથાઈ ગયા હોય એવા મુદ્રાલંકારનો પ્રયોગ પણ કરતા હોય છે. જેમકે, 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માં–

उदयनवेन्दुसवर्णावासवदत्ताबलौ बलस्य त्वाम् ।
पद्मावतीर्णपूर्णौ वसन्तकम्रौ भुजौ पाताम् ॥

આ મંગલશ્લોકમાં ૧. નાયક ઉદયન, ૨. નાયિકા વાસવદત્તા, ૩. રાણી પદ્માવતી અને ૪. વિદૂષક વસન્તકનાં નામો ગૂંથી લેવામાં આવ્યા છે.[૬] અહીં, આમ તો બલરામની બે ભુજાઓનાં વિશેષણ તરીકે उदय–नवेन्दु–सवर्णौ અને आसवदत्ता–बलौ જેવાં શબ્દો વપરાયા છે. તથાપિ એ શબ્દો વચ્ચે સન્ધિ થતાં वासवदत्ता વગેરે નામો પણ પ્રેક્ષકોનાં મનમાં ઉદ્‌ભૂત થઈ જાય છે.

વળી, આ ત્રિવેન્દ્ર–રૂપકોના મંગલશ્લોકમાં જે જે સંજ્ઞાઓ વપરાઈ હોય છે તે તેમના રૂઢાર્થને તો પ્રથમ ક્ષણે જાહેર કરી જ દે છે, પણ બીજી ક્ષણે તેમનો યૌગિકાર્થ ધ્યાનમાં આવતાં તેમાંથી ક્યારેક વ્યંજનાઓ પણ સ્ફુરે છે. જેમકે, 'દૂતવાક્ય'ના મંગલશ્લોકમાં–

पादः पायादुपेन्द्रस्य सर्वलोकोत्सवः स वः ।
व्याविद्धो नमुचिर्येन तनुताम्रनखेन खे ॥

"આછા તામ્રવર્ણી નખોવાળા જેણે (જે પાદે) આકાશમાં રહેલા નમુચિ (નામના રાક્ષસ)ને વીંધી કાઢ્યો હતો, તે બધા (ત્રણેય) લોકના ઉત્સવ સમાન, ઉપેન્દ્ર (વિષ્ણુ)નો પાદ તમારું (પ્રેક્ષકોનું) રક્ષણ કરે" એમ કહ્યું છે.

પ્રસ્તુત રૂપકમાં જે કથા આવે છે તે આ પ્રમાણે છે : દુર્યોધને–કૌરવોએ–રાજ્ય અને રાજ્યલક્ષ્મી ઉપર કબ્જો જમાવ્યો છે. તેમાંથી તે થોડીકેય જમીન કે લક્ષ્મી (દાયાદરૂપે) પાંડવોને ભાગમાં આપવા તૈયાર નથી. આમ દુર્યોધન તે 'નમુચિ' न मुञ्चति इति । (જે બીજાનું રાજ્ય પડાવી લઈને, તેને છોડતો નથી તે) છે. યુગપુરુષ કૃષ્ણ આવા નમુચિ દુર્યોધન પાસેથી, સામથી, સમજાવટથી પાંડવોને

---

૬. આવા મુદ્રાલંકારનો પ્રયોગ અન્ય 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો'માં પણ જોવા મળે છે : જેમકે, પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ, પંચરાત્ર અને પ્રતિમા૦ જુઓ : भासनाटकचक्रम्–Plays Ascribed to Bhasa. Ed. C. R. Devdhar, Publ. Oriental Book Ageney, Poona, 1957, (P. 57, 373, 249).

દાયાદ (પિતાની સમ્પત્તિનો ભાગ) અપાવવા માંગે છે. તેથી તે દૂત બનીને દુર્યોધનની સભામાં આવે છે અને સન્ધિકાર્યનો નિષ્ફળ પ્રયત્ન કરે છે. સૌ સામાજિકોમાં, એટલે કે આપણા સૌમાં પણ ક્યાંક છુપાઈને નમુચિ દુર્યોધન બેઠેલો છે. એટલે કે પારકાનું લઈને, પાછું નહીં આપવાની વૃત્તિ પ્રકટ કે અપ્રકટ રૂપે રહેલી છે. કવિ (ભાસ) આ મંગલ શ્લોક દ્વારા સૂચવે છે કે, પ્રસ્તુત રૂપક જોયા પછી આપણે તે નમુચિવૃત્તિનો ત્યાગ કરીએ, અથવા શ્રીકૃષ્ણ આપણી તે વૃત્તિનો નાશ કરે. અન્યથા, જેમ દુર્યોધને પોતાની નમુચિવૃત્તિનો ત્યાગ ન કર્યો અને પરિણામે સર્વનાશ નોંતર્યો, તેમ આપણે પણ સર્વનાશને પામીશું. કવિએ 'નમુચિ' શબ્દનો પ્રયોગ કરીને આ વાત વ્યંજિત કરી છે. ઋગ્વેદ (5–30–7)ની અંદર ઇન્દ્રે નમુચિ રાક્ષસને હણી કાઢ્યાનો ઉલ્લેખ છે. આથી આ મંગલશ્લોકમાં 'નમુચિ' શબ્દના સાહચર્યમાં વિષ્ણુને માટે 'ઉપેન્દ્ર' શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે.

* * *

'દૂત ઘટોત્કચ'માં શ્રીકૃષ્ણે ઘટોત્કચને દૂત બનાવીને મોકલ્યાની કથા આવે છે. અહીં ઘટોત્કચે શ્રીકૃષ્ણને માટે જે 'જનાર્દન' શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે તે પણ સાભિપ્રાય છે. જેમકે, श्रूयतां जनार्दनस्य पश्चिमः सन्देशः । 'અરે રાજાઓ ! જનાર્દનનો આ છેલ્લો સન્દેશો સાંભળી લો.' "ધર્મનું સમ્યક્ આચરણ કરી લો, સ્વજનોની સાચવણી કરી જાણો. મનમાં જેની પણ આકાંક્ષા હોય તે બધું અહીં માણી લો, તમારા જન્મનું રહસ્ય ઉપદેશનારો હોય એવો પાંડવ (અર્જુન)નું રૂપ ધરનારો યમરાજ આવતીકાલે સૂર્યકિરણોની સાથે જ તમારે માટે આવી પહોંચશે." (શ્લોક–૫૨), અહીં, દ્રૌપદીનું વસ્ત્રાહરણ કર્યા પછી, એક શસ્ત્રવિહીન બાળકનો વધ કરવા રૂપી બીજા પાતકથી કૌરવોનો વિનાશ નિશ્ચિત છે એમ પ્રકટ કરવા માટે જ जनान् अर्दति–विनाशयति । 'માણસોને જે મારી નાખે છે' એવા વ્યુત્પત્ત્યર્થવાળા 'જનાર્દન' શબ્દને પ્રયોજ્યો છે. (જનાર્દન શ્રીકૃષ્ણને આ રૂપકના મંગલશ્લોકમાં, સૃષ્ટિનો લય કરનાર–જગત્ નાટકના સૂત્રધાર રૂપે વર્ણવ્યા છે૭– એ પણ અહીં સ્મરણીય છે.)

---

૭. नारायणस्त्रिभुवनैकपरायणो वः
पायादुपायशतयुक्तिकरः सुराणाम् ।
लोकत्रयाविरतनाटकतन्त्रवस्तु-
प्रस्तावनप्रतिसमापनसूत्रधारः ॥
......एष खलु संशप्तकानीकनिवाहिते जनार्दनसहाये धनञ्जये......
धार्तराष्ट्रैः परिवार्य निपातितः कुमारोऽभिमन्युः ॥
–दूतघटोत्कचम् । (એજન, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૪૫૯.

'દૂતવાક્ય'માં આરંભે બાદરાયણે જણાવ્યું છે કે દૂત તરીકે 'પુરુષોત્તમ નારાયણ' પધાર્યા છે; અને ત્યાર પછી રૂપકના અન્તે ભગવાનનાં આયુધો પ્રવેશે છે. ત્યારે પણ क नु खलु भगवान् नारायणः । કે प्रशान्तरोषो भगवान् नारायणः । એવા શબ્દો વારંવાર વપરાયા છે. અહીં શ્રીકૃષ્ણને માટે વપરાયેલો 'નારાયણ' શબ્દ પણ સાભિપ્રાય છે. જળમાં જે સૂનાર–નારાયણ–છે તે શેષશાયી શંખ, ચક્ર, ગદા અને પદ્મધારી વિષ્ણુનું સ્મરણ કરાવે છે. તથા નરોનો સમૂહ તે નાર. અને નાર પ્રત્યે જેમનું અયન–ગમન–છે તે 'નારાયણ' એવો અર્થ પણ લઈએ તો જેમણે દૂતકર્મ દ્વારા માનવસમુદાયને વિનાશમાંથી બચાવવાનો યત્ન કરીને પોતાના નામાર્થને ચરિતાર્થ કર્યું છે એવો અર્થ પણ ધ્વનિત થાય છે.

(૨)

વ્યાકરણશાસ્ત્રમાં એવો નિયમ છે કે–शब्दोऽपि शब्दबोधेऽवभासते । 'શાબ્દબોધ (=શબ્દમાંથી થતા રૂઢિજન્ય અર્થબોધ)માં શબ્દના પોતાના રૂપનો (=ધ્વનિ શ્રેણી; અને તેમાં વપરાયેલી ધ્વનિ શ્રેણીમાંથી ઉદ્ભુત થતા યૌગિકાર્થનો) પણ બોધ થાય છે.[૮] પાત્રોને માટે વપરાયેલાં નામો વ્યક્તિવિશેષના વાચક હોવા ઉપરાંત, અમુક નામો એવાં હોય છે કે જેમનો પોતાનો શબ્દાર્થ–યૌગિકાર્થ–પણ તે વ્યક્ત કરતાં હોય છે. જેથી તેવાં નામો નાટકના સંવાદોમાં વિશેષે કરીને ધ્યાનપાત્ર બનતાં હોય છે. જેમકે, 'અભિષેક' નાટકના ત્રીજા અંકમાં હનુમાનજી લંકામાં પ્રવેશ્યાની કથા આવેલી છે. ત્યાં એક રક્ષક શંકુકર્ણ વિજયા નામની પ્રતિહારી જોડે લંકેશ્વરને કહેવડાવે છે કે–

यस्यां न प्रियमण्डनापि महिषी देवस्य मन्दोदरी
स्नेहाल्लुम्पति पल्लवान्न च पुनर्वीजन्ति यस्यां भयात् ।
वीजन्तो मलयानिला अपि करैरस्पृष्टबालद्रुमाः
सेयं शक्ररिपोरशोकवनिका भग्नेति विज्ञाप्यताम् ।। (३–१)

---

૮. .....शब्दादर्थाकारवृत्तौ जायमानायां स्वाकारस्यापि समर्पणमिति शब्दस्यापि विषयता । अत एव शब्दे ग्राह्यत्वग्राहकत्वरूपशक्तिद्वयस्वीकारः । तत्र तात्पर्यवशाद् बहुधा शब्दप्रकारको बोधः ।......सर्वं ज्ञानं शब्दानुविद्धम् । तदुक्तम्–

न सोऽस्ति प्रत्ययो लोके यः शब्दानुगमादृते ।
अनुविद्धमिव ज्ञानं सर्वं शब्देन भासते ।।

(वाक्यपदीयम् १–१२४)–वैयाकरणसिद्धान्तलघुमञ्जूषा, आदर्श संस्कृत-ग्रन्थमाला–प्रथमं पुष्पम्, प्रथमं संस्करणम्, सं. सभापति शर्मा (रत्नप्रभा व्याख्या-सहिता), लक्ष्मीनारायण प्रेस, काशी, वि. सं. 1986, (पृ. 328).

'અ-શોકવાટિકા' જેમાં કયારેય કોઈ રીતે શોક (પાનખર) પ્રવેશતો નથી, તે એક વાનરે ઉજ્જડ કરી છે-ત્યારે તે વાટિકાના નામાર્થની સાથે વિરોધ એવું भग्ना વિશેષણ મૂકાતાં એક ચમત્કૃતિ સર્જાય છે !

એવી જ રીતે 'પંચરાત્ર' (ના બીજા અંક)માં વિરાટની ગાયોને કૌરવો ઉપાડી જાય છે-એ સમાચાર આપવા આવેલો ભટ જયસેન जयतु जयतु महाराजः । કહેતો પ્રવેશ છે. પણ આ ગોગ્રહણથી અવગત થયેલા વિરાટ કહે છે કે-अलं महाराजशब्देन । अवधूतं मे क्षत्रियत्वम् । उच्यतां रणविस्तरः ।[૯] "'મહારાજ' શબ્દ વાપરવાથી અટકો. મારું ક્ષત્રિયત્વ અપમાનિત થયું છે. માટે સીધો રણવિસ્તાર જ કહો." આમ વિરાટને પોતાને માટે વપરાયેલું महाराज પદ અયથાર્થ લાગે છે. કેમ કે પોતે જો સાચે મહા-રાજ હોય તો એમની ગાયોનું ગ્રહણ થાય જ કેવી રીતે? આથી તે જયસેનને 'મહારાજ' પદ ન વાપરવા કહે છે.

'પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ'માં પ્રદ્યોત મહાસેન ઘણા બધા રાજાઓને જીતી લે છે. પણ વત્સ દેશનો રાજા ઉદયન હજી તેનાથી પકડાયો નથી એટલે ઉદ્વિગ્ન છે. પછી જ્યારે તે સાંભળે છે કે યૌગન્ધરાયણ જીવતો હોવા છતાંય ઉદયન જીવતો પકડાઈ ગયો છે અને પોતાનો મન્ત્રી શાલંકાયન એને પકડીને આવી રહ્યો છે ત્યારે તે બોલી ઊઠે છે કે-एवं प्राप्तः । हन्त भोः ! अद्य विमुक्तसन्नाहा सुखं विश्राम्यतु अक्षौहिणी !......एष समासः । अद्यास्मि महासेनः ।[૧૦] "શું ખરેખર (શાલંકાયન ઉદયનને લઈને) આવી પહોંચ્યો છે? હાશ...હવે આજથી બખ્તરો દૂર કરીને અક્ષૌહિણી સેના સુખેથી ભલે આરામ કરે...ટૂંકમાં જ કહું તો-આજે સાચે જ હું 'મહા-સેન' બન્યો છું.' અહીં જો ઉદયન પકડાય તો જ પોતે પ્રદ્યોત 'મોટી છે સેના જેની"-એવો 'મહાસેન' કહેવડાવાને લાયક છે એમ પ્રકટ કરે છે.

(૩)

'ઊરુભંગ'ની સ્થાપનામાં સૂત્રધાર કહે છે કે युद्धे वृकोदरसुयोधनयोः प्रवृत्ते, योधा नरेन्द्रनिधनैगृहं प्रविष्टाः ॥૩॥ "વૃકોદર અને સુયોધનની વચ્ચે (ગદા) યુદ્ધ શરૂ થતાં, રાજાઓના એક માત્ર મૃત્યુગૃહ (સમા રણ)માં યોદ્ધાઓ પ્રવેશ્યા છે."[૧૧] અહીં કવિએ આ રૂપકના કેન્દ્રવર્તી એ નાયક-પ્રતિનાયકોને 'સુયોધન' અને 'વૃકોદર' એવી સંજ્ઞાઓથી ઓળખાવ્યા છે. દુર્યોધનને અહીં 'સુયોધન' નામથી ઓળખાવવા પાછળ કવિનો આશય સ્પષ્ટ છે કે એ ગદાયુદ્ધના નીતિનિયમોનું

---

૯. એજન, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૩૯૩

૧૦. એજન, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૭૮

૧૧. એજન, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૪૯૦

પાલન કરીને લઢયો છે અને સામી છાતીએ લઢતાં મર્યો છે એમ દર્શાવીને એ પાત્રનું ઉદાત્તીકરણ કરવું છે. આવું ઉદાત્તીકૃત પાત્ર રૂપકમાં રજૂ થાય એ પૂર્વે જ સૂત્રધારે 'સુયેાધન' શબ્દ વાપરીને સામાજિકોને એ પાત્રનો પરિચય આપી દીધો છે. હવે એ 'સુયેાધન' એવા દુર્યોધનની જોડે લઢનાર સામો પ્રતિનાયક જે ભીમ છે, તેને સૂત્રધારે 'વૃકોદર' એવી સંજ્ઞાથી ઓળખાવ્યો છે એ પણ સૂચક છે. અહીં 'વૃકોદર' શબ્દમાં બહુવ્રીહિ સમાસ છે: "વૃકના ઉદર જેવું ઉદર છે જેનું." (અર્થાત્ જે ખાઉધરો છે તે). હવે જે ખૂબ ખાનારો હોય તે સ્વાભાવિક રીતે જ જડમતિનો હોય, નીતિનિયમોનું પાલન કરનારો ન પણ હોય એમ વ્યંજિત થાય છે. અને આવો પરિચય આપ્યા પછી, જ્યારે ખરેખરું ગદાયુદ્ધ પ્રવર્તે ત્યારે ભીમને માટે વપરાયેલી એ સંજ્ઞા ચરિતાર્થ થતી પ્રેક્ષકોને જોવા પણ મળે છે. ગદાયુદ્ધના નિયમો નેવે મૂકીને એ વૃકોદર ખરેખર સુયોધનના ઊરુને ભાંગી કાઢે છે. આવું એક અપકૃત્ય કરનાર બીજા પણ વધુ મોટા અપકૃત્યને કરી શકશે એની સુયોધનને ખબર છે. પુત્ર દુર્જય જ્યારે ભાઈઓને અનુસરવા માંગતા પિતા (દુર્યોધન)ને કહે છે કે–મને પણ તમારી સાથે લઈ જાવ, ત્યારે પિતા સુયોધન એને કહે છે કે–गच्छ पुत्र ! एवं वृकोदरं ब्रूहि ।" આ વાત (તારા) વૃકોદર (કાકા)ને જઈને કહે."[૧૨] અર્થાત્–'એ તારો બહુ ખાઉધરો કાકો તને બાળકને પણ એકાદ ગદાપ્રહાર કરી આપશે કે જેથી તું પણ મારી સાથે સ્વર્ગે આવી શકીશ' એમ સુયોધન વ્યંજિત કરે છે.[૧૩] અહીં સુયોધન એવા દુર્યોધને ભીમને ક્યારેય 'ભીમ' (અર્થાત્ ભયંકર = ભય જન્માવનાર) કહ્યો નથી, કે તેને તે રૂપે જોયો નથી. દુર્યોધનની આંખમાં તો તે હંમેશા ખાઉધરો–વૃકોદર–જ છે. આમ કવિએ વિશિષ્ટ એવી સંજ્ઞાનો પ્રયોગ કરીને જે તે પાત્રનું ચરિત્રચિત્રણનું કામ બીજાંકુર–ન્યાયે પલ્લવિત કર્યું છે.

---

૧૨. એજન, દેવધરની આવૃત્તિ; પૃ. ૫૦૨.

૧૩. આ ઉક્તિમાંના 'વૃકોદર' શબ્દનો અનુવાદ 'ભીમ' શબ્દથી કદાપિ ના કરવો જોઈએ, નહીં તો શબ્દશક્તિમહિમાથી સ્ફુરતિ ઉપર્યુક્ત વ્યંજનાને હાનિ થશે. પરંતુ કવિશ્રી ઉમાશંકર જોશી જેવાના હાથે પણ આ ભૂલ થયેલી જોવા મળે છે. જેમ કે, "દુર્યોધનને અન્યાયપૂર્વક સાથળ ઉપર ઘા કરીને ભીમે માર્યો છે ને એની પાછળ એનો દીકરો દોડી આવે છે. બાપા, બાપા, મને સાથે લઈ જાઓ, એમ વલવલતો. દુર્યોધનનો એ પ્રસંગે गच्छ पुत्र, एवं वृकोदरं ब्रूहि ।–'જા દીકરા, ભીમને એમ કહે.'–એ ઉત્તર કેટલો મર્મવેધક છે."–"શ્રી અને સૌરભ"માં પ્રકાશિત 'સંસ્કૃત નાટકની સિદ્ધિ'વાળો લેખ, શ્રી ઉમાશંકર જોશી, વોરા એન્ડ કંપની પબ્લિશર્સ પ્રા. લિ., અમદાવાદ, પ્રથમાવૃત્તિ, ૧૯૬૩, પૃ. ૫૭).

(૩)

'ચારુદત્ત' રૂપકમાં પણ જે જે પાત્રોનું જે જે શબ્દથી સંજ્ઞાકરણ કરવામાં આવ્યું છે, તે બધાય શબ્દોના કોશગત અર્થો તે તે પાત્રોના ચરિત્રચિત્રણ દરમ્યાન યથાર્થ થતાં જોવા મળે છે. જેમકે, પ્રથમ અંકમાં વિટ અને શકાર વસન્તસેનાને બળાત્કારે પકડવા દોડાદોડી કરી રહ્યા છે. અહીં શકાર વસન્તસેનાને ઉદ્દેશીને કહે છે કે—विलप विलप ज्ञाते । विलप पल्लवं वा, परभृतिकां वा, मधुकरं वा, शारिकां वा, सर्वं वसन्तमासं वा । कः कस्त्वां परित्रास्यते ।[૧૪] "આજીજી કર, આજીજી કર (મારી) હગલી ! પલ્લવને આજીજી કર કે પરભૃતિકાને આજીજી કર. અરે ! શારિકાને બોલાવ કે સમગ્ર વસન્તમાસને બોલાવ. કોણ, (કહે) કોણ તને બચાવશે ?" અહીં શકારે વસન્ત ઋતુ અને તેના અંગભૂત પુષ્પ, પલ્લવ, સારિકા અને કોયલ વગેરે જેની સેનામાં છે, તેને 'વસન્તસેના' કહેવાય—એવા સમાસાર્થને પ્રગટપણે શકારની ઉક્તિમાં ગૂંથી લીધો છે એ સ્પષ્ટ છે. આમ તો સામાન્ય રીતે શકારના સંવાદો તપાસીએ તો તેમાં 'આકાંક્ષા, યોગ્યતા અને સન્નિધિ' એવા વાક્યાર્થબોધના ત્રિવિધ હેતુઓમાંથી 'યોગ્યતા'નો વારંવાર ભંગ થતો હોય છે; અને પરિણામે તેમાંથી હાસ્ય નિષ્પન્ન થતું જોવા મળે છે. દા. ત. अहं त्वां गृहीत्वा केशहस्ते दुःशासनः सीतामिवाहरामि ।।[૧૫] "હું, તને વાળને ચોટલેથી પકડીને, જેમ દુઃશાસન સીતાને અપહરી ગયો હતો તેમ હરી જાઉં છું." આમાં 'દુઃશાસન સીતાને અપહરી ગયો'—તે વાક્યમાં अग्निना सिञ्चति । ની જેમ 'યોગ્યતા'નો ભંગ થયો છે. પરંતુ તે જ્યારે 'સમગ્ર વસન્ત માસને બોલાવ' એમ કહે છે ત્યારે વસન્તસેનાની નિઃસહાયતાને વધુ તીક્ષ્ણતાથી ઉપસાવવા માટે તે સંજ્ઞાના સમાસાર્થની 'યોગ્યતા'ને પૂરેપૂરી જાળવીને, તેને ઉક્તિમાં રૂપાંતરિત કરે છે; તેમાં એ જરીકેય 'યોગ્યતા'નો ભંગ કરતો નથી.

વસન્તસેનાને બદલે ચારુદત્તની દાસી રદનિકા અજાણતાં વિટ અને શકારના હાથે પકડાય છે. પોતાની ભૂલ સમજાતાં તેઓ એને છોડી દે છે. ત્યાં વિટ જતાં જતાં કહે છે કે આ અકસ્માતે થયેલી ભૂલ ચારુદત્તને ના કહેશો અને વિદૂષક પણ એ વાતની સૂચના રદનિકાને આપે છે. ત્યારે એ બોલે છે કે : आर्य ! रदनिका खल्वहम् ।[૧૬] "આર્ય ! હું ખરેખર 'રદનિકા' છું." અર્થાત્ રદન કહેતાં

૧૪, એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૨૦૦)

૧૫. એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૨૦૦)

૧૬. એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ પૃ. ૨૦૯).

દાંતવાળી છું. મારે જીભ નથી એમ જ સમજો. તેથી આ દુર્ભાગી ઘટના ચારુદત્તને જણાવી દઈશ એવી ચિંતા રાખશો જ નહીં. અહીં દાસી રદનિકાએ પોતે પોતાના નામનો અર્થ ધ્યાન ઉપર લેવા કહીને પોતાના ચરિત્રને-વ્યવહાર જગતમાં પોતાના અમુક જ પ્રકારના પ્રવર્તનને ઉદ્ઘાટિત કર્યું છે.

એવી જ રીતે ત્રીજા અંકની અંદર ચોર સજ્જલક ચારુદત્તના ઘરની અંદર ખાતર પાડીને, અંદર પ્રવેશવાની તૈયારી કરે છે ત્યારે તે બોલે છે કે—

धिक् सज्जलकः खल्वहम् ।—

मार्जारः प्लवने वृकोऽपसरणे श्येनो गृहालोकने
निद्रा सुप्तमनुष्यवीर्यतुलने संसर्पणे पन्नगः ।
माया वर्णशरीरभेदकरणे वाग् देशभाषान्तरे
दीपो रात्रिषु सङ्कटे च तिमिरं वायुः स्थले नौर्जले ॥[17]

અર્થાત્–ધિક્કાર છે કે હું ખરે જ 'સજ્જ-લક' છું : (એટલે કે બધા જ ભયો, સંકટોને માટે તૈયાર છું), (જેમકે,) "(હું) કૂદકો મારવામાં બિલાડો, છટકી જવામાં વરુ, ઘરને નિહાળવામાં બાજપક્ષી, ઊંઘતા માણસની તાકાત માપવામાં નિદ્રા, સરકવામાં સાપ, રંગ અને શરીર (આકૃતિ)ને બદલવામાં જાદુ, દેશ મુજબની ભાષા બદલવામાં વાણી, રાત્રિઓમાં દીવો, સંકટમાં અન્ધકાર, જમીન ઉપર વાયુ અને પાણીમાં નૌકા (જ છું)." અહીં સજ્જલકે 'પોતે ચોર તરીકે કેવી રીતે સુસજ્જ છે? એનું વર્ણન કરીને પોતાના નામાર્થમાંથી પોતાના ચરિત્રને સમજવાનું જાણે ભાષ્ય રચી આપ્યું છે!

(૪)

'મધ્યમ-વ્યાયોગ'માં બ્રાહ્મણ કેશવદાસનું કુટુંબ હિડિમ્બાપુત્ર ઘટોત્કચના હાથમાં સપડાય છે. કેશવદાસનો મધ્યમપુત્ર હિડિમ્બાનો આહાર બનવા તૈયાર થાય છે. આ મધ્યમ પુત્રનું કોઈ નામવિશેષ આપ્યું નથી. કેમકે પોતાના આત્મજને મરવા માટે મોકલવાનો છે ત્યારે એનું નામ સ્વાભાવિક રીતે જ કોઈ ના કહે. પણ આ જન્મક્રમે મધ્યમ એવા પુત્રને બોલાવવા માટે જ્યારે ઘટોત્કચ 'મધ્યમ', 'મધ્યમ' કહીને બૂમો પાડે છે ત્યારે કુન્તીપુત્ર ભીમ ઉપસ્થિત થાય છે. ભીમ પોતે કેવી કેવી રીતે 'મધ્યમ' છે એની જાહેરાત કરતાં કહે છે કે—

मध्यमोऽहं क्षितौ भद्र भ्रातृणामपि मध्यमः ॥ २८ ब ॥
मध्यमः पञ्चभूतानां पार्थिवानां च मध्यमः ॥ २९ अ ॥

---

૧૭. એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ. પૃ. ૨૨૯).

"હે ભદ્ર ! હું પૃથ્વી ઉપર 'મધ્યમ' છું, ભાઈઓમાં પણ 'મધ્યમ' છું." અને વળી, "પાંચ મહાભૂતોમાં પણ 'મધ્યમ' છું અને પાર્થિવોમાં પણ 'મધ્યમ' છું."[૧૮] અહીં ભીમે પોતાને 'મધ્યમ' સંજ્ઞાથી બોલાવાય એનું ઔચિત્ય સ્પષ્ટ કરતાં ઉપરનાં વાક્યો ઉચ્ચાર્યાં છે. જેમાં પોતે કુન્તીના ત્રણ સન્તાનો (યુધિષ્ઠિર, ભીમ અને અર્જુન)માંથી 'મધ્યમ' છે એમ भ्रातृणामपि मध्यमः થી કીધું છે એ તો સ્વયંસ્પષ્ટ છે. પણ પાંચ મહાભૂતોમાં પણ તે 'મધ્યમ' કેવી રીતે છે ? એ સમજવું પડે એમ છે. સામાન્ય રીતે પાંચ મહાભૂતોની ગણતરીમાં પૃથિવી-અપ-તેજ-વાયુ અને આકાશ-એવો ક્રમ સાંભળવા મળે છે.[૧૯] આ ક્રમમાં તો 'તેજ'ને મધ્યમાવસ્થામાં મૂકેલ છે. પરંતુ ત્રણ લોકની દૃષ્ટિએ વિભાજન કરીને વિચારીએ તો પૃથ્વી અને અપ તે પૃથિવીલોકના બે મહાભૂત; તેજ અને આકાશ તે દ્યુલોકના બે મહાભૂત અને વચ્ચેના અન્તરિક્ષલોકના મહાભૂત તરીકે વાયુને ગણાવીએ તો વાયુપુત્ર તરીકે ભીમને પણ 'મધ્યમ' કહી શકાય. આમ मध्यमः पञ्चभूतानाम् એ ઉક્તિથી ભીમનો 'મધ્યમ' તરીકે અપાયેલો પાત્રપરિચય યથાર્થ ઠરે છે.

(૫)

પુરાણ પ્રસિદ્ધ કૃષ્ણકથા ઉપર આધારિત 'બાલચરિત' રૂપકમાં 'નારદ' અને 'દામોદર' એવી બે સંજ્ઞાઓ પણ તે તે પાત્રોની અસ્મિતાને સ્પષ્ટ કરવામાં ઉપયોગી છે. આરંભે જ નારદ પોતાની ઓળખ આપતાં જણાવે છે કે— ब्रह्मलोकादिह प्राप्तो नारदः कलहप्रियः ।।[૨૦] અહીં, 'નારદ' શબ્દનો વ્યુત્પત્તિજન્ય અર્થ જ એવો થાય છે કે-नारं = नरसमूहं द्यति = अवखण्डयति कलहेन इति नारदः । 'જે કલહથી માનવસમુદાયમાં ભંગાણ પાડે છે તેને 'નારદ' કહેવાય છે.' આમ, હવે નારદનું વ્યક્તિત્વ જ આ રૂપકમાં કેવી રીતે પ્રેરક પરિબળ બની રહે છે એ જોવા સૌ સામાજિકો ઉત્સુક થઈ જાય છે.

આવી જ રીતે કૃષ્ણના જન્મ પછી તરત જ એમણે જે લીલાઓ કરવાની શરૂ કરી છે તેનો અહેવાલ આપતાં આપતાં એક વૃદ્ધગોપાલક કહે છે કે-રોષે ભરાયેલી યશોદાએ એકવાર દામ (દોરડું) લઈને વાસુદેવને પકડીને, તેમને કેડથી બાંધી દીધા, અને દોરડાના બાકીના છેડાને ખાંડણિયા સાથે બાંધ્યું. કૃષ્ણે તો

---

૧૮. એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૪૨૯, ૪૩૦).

૧૯. तत्र द्रव्याणि पृथिव्यप्तेजोवाय्वाकाशकालदिगात्ममनांसि नवैव ।-તર્કસંગ્રહ. તથા "સાંખ્યકારિકા" (૨૨)ની ઉપર 'સાંખ્યતત્ત્વકૌમુદી'માં 'આકાશ-વાયુ-તેજ-અપ-અને પૃથિવી' એવો ક્રમ જોવા મળે છે.

૨૦. એજન; (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૫૧૧).

એ માંડણિયાને પણ ઘસડીને, વૃક્ષ બનીને ઊભેલા યમલ તથા અર્જુન એવા બે દાનવોને પણ હણી કાઢ્યા. ત્યારથી માંડીને કૃષ્ણનું નામ 'દામોદર' પડ્યું : ततो गोपजनैरुक्तं–महाबलपराक्रमोऽयप्रभृति भर्तृदामोदर नाम भवतु इति ।[૨૧] અહીં કઈ ઘટના પછી કૃષ્ણનું નામ 'દામોદર' (જેના ઉદર અર્થાત્ કેડ ઉપર દામ = દોરડું બંધાયેલું છે તે) પડ્યું છે એના તરફ અંગુલિનિર્દેશ પણ છે; અને કૃષ્ણનું ચરિત્ર પણ એક એવી વ્યંજનાથી ચિત્રિત કરી આપ્યું છે કે વિષ્ણુએ કૃષ્ણ રૂપે અવતરીને દાનવોનો સંહાર કરવા માટે જાણે કમર કસી છે, તેઓ બદ્ધપરિકર અર્થાત્ 'દામોદર' બન્યા છે!

(૬)

'અવિમારક' નાટકમાં નાયકે 'અવિ' અર્થાત્ એક ઘેટાને માર્યું હતું તેથી તેને 'અવિ–મારક'ના નામે ઓળખાવવામાં આવ્યો છે. પરંતુ રાજકુંવરી કુરંગી સાથે આ અન્ત્યજ બનેલા અવિમારકનો પ્રણયસંબંધ વિકસે છે ત્યારે તેમનું મિલન અતિદુષ્કર હતું. ચોથા અંકમાં વિદ્યાધરની કૃપાથી અવિમારકને એક અંગુલીયક પ્રાપ્ત થાય છે; જેને જમણે હાથે પહેરાવાથી તે પ્રચ્છન્ન થઈ શકે છે અને ડાબે હાથે પહેરવાથી તે પ્રકટ થઈ શકે છે. આ જોઈને વિદૂષક કહે છે કે–प्रथमं शुद्धोऽविमारकः, इदानीं मायाविमारकः संवृत्तः । एवं मायावित्तक ! कस्मात् त्वं कन्यापुरे प्रच्छन्नरूपो न चरसि ।[૨૨] "પહેલાં તો તમે શુદ્ધ અવિ–મારક (જ) હતા, પણ હવે તમે માયાવિ–મારક (અથવા માયા–અવિમારક) બન્યા છો. તો આવી સંતાવાની વિદ્યા જાણનાર તમે છુપા સ્વરૂપે કન્યાપુરમાં કેમ પ્રવેશતા નથી? અહીં વિદૂષકે સ્પષ્ટપણે અવિમારક એવી સંજ્ઞાને 'માયાવિ–મારક' રૂપે ફેરવીને, નાયકને માયાવી = જાદુગર બનીને મારક બનનારો; કામ સાધનારો કહ્યો છે તે સૂચક છે. અહીં કવિએ પોતે કાર્યવેગને આગળ વધારવા જે અતિમાનુષી અંગુલીયકનો આશ્રય લીધો છે તેના તરફ પણ સીધો નિર્દેશ કરી દીધો છે; અને એ રીતે પ્રિયતમાને મળવા માટેની નાયકની પ્રવૃત્તિમાં અદ્ભુત તત્ત્વ સંમિશ્રિત થાય છે તે ઉદ્ઘાટિત કર્યું છે. જેથી અન્ત્યજ નાયકનું દિવ્યત્વ પણ આવિર્ભૂત થઈ આવે છે. આમ અમુક પ્રકારના સંજ્ઞાકરણનો યોગ્ય ક્ષણે સીધો જ સંવાદમાં ઉપયોગ કરીને, આ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો'નો નાટ્યકાર ચરિત્રચિત્રણનું કાર્ય પાર પાડતો રહે છે એ સવિશેષ નોંધપાત્ર છે.

---

૨૧. એજન, (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૫૩૭).

૨૨. એજન; (દેવધર આવૃત્તિ, પૃ. ૧૬૦).

(૭)

'પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ' રૂપકમાં વિદૂષકનું નામ 'વસન્તક' છે. આ સંજ્ઞાકરણનો પણ એક સૂચક ક્ષણે વિનિયોગ કરવામાં આવ્યો છે તે જોઈશું : ત્રીજા અંકના પૂર્વાર્ધમાં ઉન્મત્તકનું દૃશ્ય આવી ગયા પછી યૌગન્ધરાયણ, વિદૂષક અને રુમણ્વાન્ ખંડેર એવ અગ્નિશરણમાં મંત્રણા માટે ભેગા મળે છે. ત્યાં વિદૂષક પાસેથી સૌ જાણે છે કે ઉદયન તો કારાગારમાં મહાસેનની પુત્રી વાસવદત્તાના પ્રેમમાં પડ્યા છે (અને તેઓ એકલા નહીં, પણ વાસવદત્તાને પણ સાથે લઈને જ ભાગી છૂટવાની ઇચ્છા ધરાવે છે). એક ક્ષણ માટે તો યૌગન્ધરાયણને લાગે છે કે હવે રાજાને કોઈ રીતે છોડાવી શકાશે નહીં; અને આ જ ઉન્મત્તકના પરિવેશમાં વૃદ્ધાવસ્થા પસાર કરવી પડશે ![23] આ સમયે વિદૂષક બોલે છે કે —અરે ! આપણે ઉદયન પ્રત્યેનો આપણો ભક્તિભાવ દેખાડી ચૂક્યા છીએ; (એમને છોડાવવા) બનતો બધો પ્રયત્ન પણ કરી છૂટ્યા છીએ. તો હવે તો એ જ ઉચિત છે કે આમને (ઉદયનને) અહીં (બન્ધનાવસ્થામાં) જ છોડીને, આપણે પાછા (કૌશામ્બી નગરીમાં) જતા રહીએ.[24] વિદૂષક તો આમેય નિરુદ્યમી હોય છે, બલ્કે આરામપ્રિય વ્યક્તિ હોય છે. તે રાજાને કારાગારમાં આમ પ્રેમ કરતો જોઈને, તેને છોડાવવાને વિષે એકદમ નિરુત્સાહી બની જાય છે. આ ક્ષણે નાટ્યકારે યૌગન્ધરાયણના મુખે જે ઉક્તિ મૂકી છે તે ચિરસ્મરણીય છે : वसन्तको भवान् ननु । वसन्तक मा मैवम् ।[25] "અરે ! આપ ખરેખર તો વસન્તક છો ! ઓ વસન્તક ! ના, ના એવું થાય નહીં." અર્થાત્ આપ 'વસન્તક' છો એટલા માટે જ તમારાથી એમ નિરુત્સાહી થવાય નહીં. મિત્ર અને સ્વામી એવા ઉદયન પ્રેમમાં પડ્યા હોય અને પ્રિયતમાને લઈને જ તેમને ભાગી છુટવાની ગોઠવણ જોઈતી હોય તો આપણી એ ફરજ છે કે આપણે એને માટે પણ ફરીથી કાર્યરત થવું જોઈએ. આમ કવિએ વિદૂષકને "તું નામે વસન્તક છુ" એવું યૌગન્ધરાયણ દ્વારા યાદ કરાવીને એનામાં નવા કાર્યનો ઉત્સાહ સંકોર્યો છે. આવી રીતે 'ત્રિવેન્દ્રમ્-રૂપકો'માં જે તે પાત્રના સંજ્ઞાકરણનો વિશિષ્ટ સંજોગોમાં ઉપયોગ કરીને જે તે પાત્રના વ્યક્તિત્વને ખીલવવાનો પણ પ્રયત્ન થયો છે.

* * *

---

૨૩. अनेनैव वेषेण जरा गन्तव्या । (ભાસનાટકચક્રમ્, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૯૨).

૨૪. भोः ! दर्शितः स्नेहः । निर्विष्टः पुरुषकारः । साधूज्झित्वैनं गच्छामः (ભાસનાટકચક્રમ્, દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૯૨)

૨૫. એજન; (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૯૨).

સંસ્કૃત-કાવ્યોનાં બેનમૂન અનુવાદ કરનાર સહૃદયધુરીણ શ્રી કેશવલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવસાહેબે 'પ્રધાનની પ્રતિજ્ઞા'માં વસન્તક અને યૌગન્ધરાયણની ઉપર્યુક્ત ઉક્તિઓનો અનુવાદ[૨૬] નીચે મુજબ કર્યો છે :

[વસં.]

(વનવેલી)

ત્યારે એમને મૂકિયે પડતા ને
પકડિયે રસ્તો થયૂં, અંતરનો
ભક્તિભાવ આપણે બતાવી ચૂક્યા;
પુરુષપ્રયત્ન પણ કરી છૂટ્યા. (ના)

[યૌગં.] : વસંતક ! તમે તો બંટકબોલા,
એના એ જ વસંતક રહ્યા. ભાઈ,
એ કહો છો તમે તે થતૂં હશે કે ?"

અહીં (ના.) એવી પાદટીપમાં તેઓ ઉમેરે છે કે-'આ અને એ પછીની વસંતકની વક્રોક્તિ યૌગન્ધરાયણના ઉત્સાહનું પોષણ કરે છે. સ્વામી પ્રત્યેની રતિ એ ઉત્સાહનું અંગ છે.' પરંતુ શ્રી કે. હ. ધ્રુવે કહે છે એમ વિદૂષકની વક્રોક્તિથી જો મન્ત્રી યૌગન્ધરાયણના ઉત્સાહનું પોષણ થતું હોય તો આ નાટકના કર્મઠ નાયકનું પાત્ર એની ગરીમાએથી ઘણું નીચું ઉતરી જાય છે, ઝાંખું પડી જાય છે. વાસ્તવમાં તો આ યૌગન્ધરાયણે પ્રથમ અંકના અંત ભાગે પોતે ઉચ્ચાર્યું હતું કે-

काष्ठादग्निर्जायते मथ्यमानाद्, भूमिस्तोयं खन्यमाना ददाति ।
सोत्साहानां नास्त्यसाध्यं नराणां मार्गारब्धाः सर्वयत्नाः फलन्ति ॥

'ઉત્સાહયુક્ત મનુષ્યોને કશુંય અસાધ્ય નથી.[૨૭] આ મહાન્ આસ્થાથી જે યૌગન્ધરાયણે પ્રથમાંકમાં 'રાજાને પોતે ન છોડાવી લાવે, તો પોતે યૌગન્ધરાયણ નથી.' (૧-૧૬) એવી પ્રતિજ્ઞા લીધી હતી અને એ રીતે એ પાત્રનો એક પ્રબળ ઉત્સાહી વ્યક્તિ તરીકે પ્રેક્ષકોના મન ઉપર જે પ્રભાવ પાડ્યો હતો-તે બધું ધુળમાં મળી જાય; જો શ્રી કે. હ. ધ્રુવસાહેબ કહે છે તેમ વિદૂષકની વક્રોક્તિથી યૌગન્ધરાયણ ફરીથી ઉત્સાહયુક્ત થવાનો હોય તો.-આના બદલે આપણે જોયું તેમ-આળસુ વિદૂષકને; કે જેને રાજાને છોડીને ચાલ્યા જવાનું

૨૬. પ્રધાનની પ્રતિજ્ઞા; અનુ. કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, અમદાવાદ, યુનિઅન પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ કંપની લિમિટેડ, અમદાવાદ, સન ૧૯૨૨ (પૃ. ૧૦૫).

૨૭. એજન; (દેવધરની આવૃત્તિ, પૃ. ૭૨).

એક તબક્કે મન થઈ આવે છે ત્યારે, યાદ કરાવે કે-'અલ્યા ! 'તું' તો વસન્તક છું. તારા ઉત્સાહને વળી પાનખર કેવી ? !'-તો એમાં જ બન્ને પાત્રોના ચરિત્ર-ચિત્રણને પોતપોતાની રીતનો ચિરસ્થાયી રંગ ચઢી જાય છે.

ઉપસંહાર : 'ત્રિવેન્દ્રમ્-રૂપકો'નાં નાટ્યકાર દ્વારા જે તે પાત્રોના સંજ્ઞાકરણનો સંવાદમાં કોઈ વિશિષ્ટ ક્ષણે જ્યારે વિનિયોગ થાય છે ત્યારે તે-૧. જે તે પાત્રનું ગુણસંકીર્તન પ્રકટ કરે છે, (જેમ કે, વૃકોદર, મધ્યમ, રદનિકા કે સજ્જલક); અથવા ૨. અમુક પ્રકારના નામકરણના ઇતિહાસની જિજ્ઞાસા સંતોષે છે, (જેમકે, દામોદર); અથવા ૩. કાર્યવેગ આગળ વધારવામાં અમુક પાત્રનું પ્રવર્તન કેવી રીતે થશે તે પ્રકટ કરવમાં આવે છે, (જેમકે, માયાવિમારક): અથવા ૪. અમુક પાત્રનું સત્ત્વ જગાડીને, તેને ઉત્સાહપૂર્વક કાર્યાન્વિત કરી આપે છે, (જેમકે, વસન્તક). આમ પાત્રોનાં નામોને સંવાદોમાં આવી રીતે ગૂંથી લઈને ચરિત્રચિત્રણને એની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડવામાં આવે છે. ધ્વન્યાલોકકારે (૩.૧૬માં) જે કહ્યું છે કે-"સુબન્ત, તિઙન્ત કે વચનાદિના સંબંધોથી, તથા વિભિન્ન કારકશક્તિઓથી અને કૃદન્ત, તદ્ધિત અને સમાસો વડે પણ ક્યાંક અલક્ષ્યક્રમવાળો (રસાદિ ધ્વનિ) દ્યોતિત થાય છે.[૨૮] તેના ઉદાહરણ રૂપે 'ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકો'ના ઉપર્યુક્ત સંજ્ઞાકરણને આગળ ધરી શકાય એમ છે. વળી, ચરિત્ર-ચિત્રણને માટે સંજ્ઞાકરણનો આવો ઉપયોગ તે 'ત્રિવેન્દ્રમ્-રૂપકો'ની અત્યાર સુધી અનુલ્લિખિત રહેલી એક આગવી વિશેષતા છે. વળી, આ વિશેષતાને આ રૂપકોનાં સમાનકર્તૃત્વના મુદ્દાનું સમર્થન કરતી[૨૯] એક વધુ દલીલ રૂપે 'ભાસ સમસ્યા'માં ઉમેરી શકાય એવી છે !!

---

૨૮. सुप्तिङ्वचनसम्बन्धैस्तथा कारकशक्तिभिः ।
कृत्तद्धितसमासैश्च द्योत्योऽलक्ष्यक्रमः क्वचित् ॥-ध्वन्यालोकः-३/१६

૨૯. ડૉ. એ. ડી. પુશાલકરે તેમના **BHASA-A STUDY** (Pub. Munshiram Manoharlal, Delhi, Second Edition, 1968ના પૃષ્ઠાંક 5 to 20)માં સમાનકર્તૃત્વને સિદ્ધ કરનારી જે વીસ દલીલો આપી છે તેમાં પ્રસ્તુત લેખના મુદ્દાને ઉમેરી શકાય.

૫. નાટચકાર ભાસનાં રૂપકોમાં સ્થાપના

ડૉ. પી. યુ. શાસ્ત્રી
અમદાવાદ.

કાવ્યના દશ્ય અને શ્રવ્ય એ બે ભેદો સામાજિકને કાવ્યની અનુભૂતિ કઈ ઇન્દ્રિય દ્વારા થાય છે.[1] એ આધારે પાડવામાં આવ્યા છે. દશ્યકાવ્ય એટલે અભિનેય કાવ્ય કે રૂપક અથવા નાટ્ય. એ રજૂ કરતી વખતે નાટચકાર મુખ્ય કથાનક તરફ પ્રેક્ષકોને અભિમુખ કરવા મુખ્ય કથાનક આરંભાય તે પહેલાં એક પ્રસ્તાવના રજૂ કરે છે કે જેને 'આમુખ' એવું નામ પણ પ્રાચીન ભારતીય નાટચવિવેચકોએ આપ્યું છે.[2] મહા. ગણપતિ શાસ્ત્રીને ત્રિવેન્દ્રમ્‌માંથી પ્રાપ્ત થયેલાં અને કાલિદાસના પુરોગામી નાટચકાર ભાસે રચેલાં મનાતાં ૧૩ રૂપકોમાં તેને માટે એક ત્રીજો શબ્દ સ્થાપના પણ પ્રયોજેલો જોવા મળે છે. પ્રસ્તુત ૧૩ રૂપકોમાં એકમાત્ર કર્ણભાર રૂપકમાં પ્રસ્તાવના શબ્દ પ્રયોજેલો છે. બાકીનાં ૧૨ રૂપકોમાં તેને માટે સ્થાપના શબ્દ જ પ્રયોજવામાં આવ્યો છે. ગોંડળમાંથી પ્રગટ થયેલા અને પ્રાચીન નાટચ-કાર ભાસને નામે ચઢાવવામાં આવેલા यज्ञफलम् એ રૂપકમાં પ્રસ્તાવનાને માટે આ સ્થાપના શબ્દ જ પ્રયોજાયો છે.[3] એ નોંધવું જોઈએ. આનું કારણ એ છે કે ભરતના નાટચશાસ્ત્ર અનુસાર પૂર્વરંગના જુદા જુદા ૨૨ વિધિઓ પડદાની પાછળ કરીને સૂત્રધાર પોતાનું કાર્ય પૂર્ણ કરે એ પછી રૂપકની આ સ્થાપના અર્થાત્ મુખ્ય કથાનકને સૂચવવાનું કાર્ય સૂત્રધાર જેવા જ દેખાવ અને ગુણોવાળો નટ પડદાની આગળ આવી કરતો હોવાથી[4] તેને સ્થાપક નટ કહેવામાં આવતો. પરિણામે રૂપકનું કથાનક કે પાત્રને સૂચવવાની ક્રિયા સ્થાપના નામથી ઓળખાય એ સ્વાભાવિક છે. સૈદ્ધાન્તિક સ્થિતિ આમ હોવા છતાં વ્યવહારમાં ભાસ વગેરે નાટચકારોએ સ્થાપક નટને બદલે સૂત્રધાર પાસે પૂર્વરંગ ઉપરાંત સ્થાપના કે પ્રસ્તાવનાનું અર્થાત્ રૂપકના કથાનક કે પાત્રને સૂચવવાનું કાર્ય કરાવ્યું છે. એટલે જ ભાસનાં રૂપકોને 'सूत्रधारकृतारम्भैः' એવું યોગ્ય વિશેષણ મહાકવિ બાણ દ્વારા આપવામાં આવ્યું છે.[5]

કાલિદાસ અને સંસ્કૃત ભાષાના અન્ય નાટચકારો પોતાનાં રૂપકોમાં જે પ્રસ્તાવના રજૂ કરે છે તેમાં 'નાટચકારે રંગદ્વારથી નાટ્ય રચવાનું આરભવું' એવા[6] નાટચશાસ્ત્રના નિયમને પાળીને પહેલાં નાન્દીનો મંગલશ્લોક રજૂ થાય છે. એનું કારણ એ છે કે ભરતે ગણાવેલા પૂર્વરંગના ૨૨ વિધિઓમાંથી વ્યવહારમાં

નાન્દીનો શ્લોક જ આવશ્યક કે અનિવાર્ય વિધિ બની રહ્યો હતો.[૭] આથી પહેલાં નાન્દીનો શ્લોક ગાવામાં આવે એ પછી સૂત્રધાર પડદાની આગળ આવી પ્રસ્તાવના દ્વારા દશ્યકાવ્યના અર્થને સૂચવીને રંગભૂમિ પરથી વિદાય લેતો. પરંતુ નાટ્યકાર ભાસે પોતાનાં રૂપકો સૂત્રધારથી આરંભ્યા છે એટલે ભાસનો સૂત્રધાર પડદા પાછળ નાન્દીનો વિધિ પતાવી, પડદાની આગળ રંગભૂમિ પર પ્રવેશીને નાન્દી જેવો જ મંગલશ્લોક પ્રેક્ષકોની સામે રજૂ કરે છે. અલબત્ત, કેટલાક લોકો નાન્દીનો અર્થ द्वादशतूर्यनिर्घोष: અર્થાત્ નગારું વગેરે ૧૨ વાજિંત્રોનો અવાજ એવો લઈ તે અવાજ પ્રેક્ષકોને ધ્યાન આપવાની કે એકાગ્ર બનવાની નિશાની ગણે છે. પ્રેક્ષકો એકાગ્ર બને એ પછી સૂત્રધાર મંગલશ્લોક બોલી પ્રસ્તાવના રજૂ કરે છે એવો ખુલાસો પણ ભાસની આ વિશિષ્ટતા માટે આપે છે એ નોંધવું રહ્યું.

ફલત:, કાલિદાસ વગેરે સંસ્કૃત ભાષાના નાટ્યકારો પોતાની નાટ્યરચનાનો આરંભ નાન્દી વડે કરે છે કે જેમાં કોઈ દેવતાની કૃપા ઉતરવાના આશીર્વાદ પણ રહેલા હોય છે. જ્યારે ભાસનાં રૂપકોનો આરંભ સૂત્રધારના પ્રવેશથી થાય છે. પડદા પાછળ નાન્દી થાય પછી જ સૂત્રધાર રંગભૂમિ પર પ્રવેશે છે અને નાન્દી જેવો જ મંગલ શ્લોક રજૂ કરે છે. આ મંગલશ્લોકમાં રૂપકના વિષયને અનુરૂપ કોઈ દેવની સ્તુતિ હોય છે અને એ દેવની કૃપા પ્રેક્ષકો પર ઉતરવાના આશીર્વાદ પણ હોય છે. રામકથા વર્ણવતાં ભાસનાં રૂપકો અભિષેક, પ્રતિમા (અને યજ્ઞફલ)ના મંગલશ્લોકમાં ભગવાન રામની સ્તુતિ કરવામાં આવી છે. શિશુ કૃષ્ણની લીલા વર્ણવતા બાલચરિતમાં મંગલશ્લોક ભગવાન કૃષ્ણની સ્તુતિ રજૂ કરે છે. મહાભારત સાથે સંબંધ ધરાવતાં રૂપકોમાં દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, પંચરાત્ર અને ઊરુભંગ તથા લોકકથા વર્ણવતા અવિમારકમાં ભગવાન વિષ્ણુની સ્તુતિ મંગલશ્લોકોમાં જોવા મળે છે. મહાભારત સાથે સંબદ્ધ દૂતવાક્ય અને મધ્યમવ્યાયોગમાં ભગવાન વિષ્ણુના પાદની સ્તુતિ મંગલશ્લોક આપે છે. ઉદયન કથા વર્ણવતા રૂપક સ્વપ્નવાસવદત્તનો મંગલશ્લોક બળરામના બંને હાથોની સ્તુતિ રજૂ કરે છે. એ જ ઉદયનકથા પર આધારિત પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણનો મંગલશ્લોક ભગવાન સ્કંદ કે કાર્તિકેયની સ્તુતિ પ્રસ્તુત કરે છે. એ નવાઈ પમાડે તેવી વાત છે કે લોકકથા પર આધારિત ચારુદત્તમાં મંગલશ્લોકરહિત સ્થાપના નાટ્યકારે ભાસે જ આપી છે. કદાચ એ સ્થાપના મંગલશ્લોકના અભાવને કારણે જુદી તરી આવે છે. ચારુદત્ત સિવાયનાં રૂપકોમાં આવો મંગલશ્લોક છે કે જેમાં પ્રેક્ષકો ઉપર તે તે દેવની કૃપા ઉતરવાના આશીર્વાદ આપવામાં આવ્યા છે.

તદુપરાંત, નાટ્યકાર ભાસે આ મંગલશ્લોકોમાં પ્રાય: તે તે રૂપકમાં આવતા પાત્રોનાં નામોને મુદ્રા નામના અલંકાર દ્વારા સૂચવ્યાં છે.[૮] કાલિદાસ વગેરે

નાટ્યકારોએ આમ કર્યું ના હોવાથી આ નાટ્યકાર ભાસની જ વિશિષ્ટતા ગણવી જોઈએ. બાલચરિત, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, મધ્યમવ્યાયોગ અને અવિમારકમાં મુદ્રા અલંકાર વડે પાત્રોનાં નામ સૂચવ્યાં નથી. પરંતુ અભિષેક ઊરુભંગમાં સ્વાભાવિક રીતે પાત્રોનાં નામો મંગલશ્લોકમાં સૂચવ્યાં છે. પ્રતિમા, પંચરાત્ર, પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ અને સ્વપ્નવાસવદત્તમાં મંગલશ્લોકનો અર્થ અધરો બનવા છતાં કૃત્રિમ રીતે પાત્રોનાં નામોનું સૂચન કર્યું છે. ભાસને નામે ચઢેલા યજ્ઞફલમાં પાત્રોનાં નામો સ્વાભાવિક રીતે સૂચવાયાં છે.

સંસ્કૃત ભાષાનાં કાલિદાસ વગેરેએ રચેલાં રૂપકોની પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર પોતાની પત્ની નટી કે પોતાના સહાયક પારિપાર્શ્વક અથવા પોતાના મિત્ર વિદૂષક સાથે વાતચીત કરે છે.[૯] કયારેક પ્રવર્તમાન ઋતુને વર્ણવતો કોઈક શ્લોક ગાવામાં આવે છે. કયારેક પ્રેક્ષકોની અને સ્થળની પ્રશંસા કરવામાં આવે છે. વળી નાટ્યકાર અને નાટ્યકૃતિ વિશે પ્રશંસાભરી માહિતી આપવામાં આવે છે. નાટ્યકારની કવિતા, પ્રેક્ષકોની સભા, સમય કે ઋતુ તથા નટોની અભિનયપટુતા વગેરેની પ્રશંસા કરવામાં આવે છે. પ્રસ્તાવનામાં અપાતી આ બધી બાબતોમાં નાટ્યકાર ભાસ અન્ય સંસ્કૃત નાટ્યકારો કરતાં કયારેક અલગ પડી જાય છે. અભિષેક અને ઊરુભંગની સ્થાપનામાં સૂત્રધાર પારિપાર્શ્વક સાથે વાતચીત કરે છે. પ્રતિમા, ચારુદત્ત, અવિમારક અને પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણમાં સૂત્રધાર નટી સાથે વાતચીત કરે છે. ભાસને નામે ચઢેલા યજ્ઞફલમાં પણ સૂત્રધાર નટી સાથે વાતચીત કરે છે. જ્યારે બાલચરિત, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, પંચરાત્ર, મધ્યમવ્યાયોગ અને સ્વપ્નવાસવદત્તમાં સૂત્રધાર એકલો જ સ્થાપના રજૂ કરે છે.

સાથે સાથે નાટ્યકાર ભાસે પ્રવર્તમાન શરદ્‌ઋતુનું વર્ણન ફક્ત પ્રતિમા નાટકની સ્થાપનામાં આપ્યું છે. ભાસને નામે ચઢાવાયેલા યજ્ઞફલમાં પ્રવર્તમાન વસંતઋતુનું વર્ણન સ્થાપનામાં રજૂ થયું છે. એ સિવાયનાં રૂપકોમાં ભાસે ઋતુવર્ણનની વાત જ સ્થાપનામાં કરી નથી. ભાસનાં તમામ રૂપકોમાં પ્રેક્ષકોની પ્રશંસા, સ્થળનો નિર્દેશ, નાટ્યકાર અને નાટ્યકૃતિ વિશે માહિતી, નાટ્યકારની કવિતા, નટોની અભિનયપટુતા વગેરેની વાત જ કરવામાં આવી નથી. મોટા ભાગનાં રૂપકોમાં તો સૂત્રધાર એકલો જ માનવંતા પ્રક્ષકોને વિજ્ઞાપન કરવા જાય છે ત્યાં જ નેપથ્યમાંથી કોઈના બોલવાનો અવાજ આવે છે. તેથી વિજ્ઞાપન તો બાજુએ જ રહી જાય છે અને એ શેનો અવાજ છે તે જાણવા સૂત્રધાર પહોંચી જાય છે. આવી સ્થિતિ ભાસનાં અભિષેક, બાલચરિત, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, ઊરુભંગ, પંચરાત્ર, મધ્યમવ્યાયોગ અને સ્વપ્નવાસવદત્ત એ ૯ રૂપકોમાં ખડી થાય છે. અભિષેક અને ઊરુભંગમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ શેનો છે.

એમ પારિપાર્શ્વક સૂત્રધારને પૂછે છે. સૂત્રધાર પોતે એવું કુતૂહલ બતાવતો નથી. એ સિવાયનાં ૪ રૂપકોમાં પ્રતિમા નાટકમાં સૂત્રધાર પ્રેક્ષકોને વિજ્ઞાપન કરવાને બદલે નટીને ગીત ગાવા કહે છે. નટી ગીત ગાઈ રહી હોય છે ત્યારે જ પડદા પાછળથી નાટકની શરૂઆતમાં આવતા પાત્રનો અવાજ સંભળાય છે. ભાસને નામે આરોપાયેલા યજ્ઞફલમાં પણ સૂત્રધારની આજ્ઞાથી વસંતઋતુને વર્ણવતું ગીત નટી ગાય છે. તે પછી સૂત્રધારના વાક્યને બીજા અર્થમાં લઈને સુમંત્રનું પાત્ર પ્રવેશે છે. આ સ્થાપના મુદ્રારાક્ષસની પ્રસ્તાવનાની યાદ આપે છે. જ્યારે ચારુદત્તમાં સૂત્રધાર નટી સાથે દીર્ઘ અને મનોરંજક સંવાદ કરે છે. પત્ની નટીના કહેવાથી સૂત્રધાર બ્રહ્મભોજન માટે વિદૂષકને નિમંત્રણ આપે છે. સૂત્રધારના એ નિમંત્રણનો અસ્વીકાર કરતો વિદૂષક પ્રવેશે છે કે જે નાયક ચારુદત્તનો મિત્ર છે. એની સાથે સામ્ય ધરાવતી સ્થાપના અવિમારક નાટકમાં છે. અવિમારકમાં નટી પોતાને બાગમાં લઈ જવા સૂત્રધારને કહે છે. પરંતુ નાયિકા કુરંગી બાગમાં ગઈ હોવાથી તે પાછી ફરે ત્યારબાદ બાગમાં લઈ જવા સૂત્રધાર તૈયાર થાય છે. એ નવાઈભરી વાત છે કે આ સ્થાપનામાં નેપથ્ય પાછળથી જે અવાજ સૂત્રધાર સાંભળે છે તે વાક્ય બોલીને કોઈ પાત્ર મુખ્ય નાટકના આરંભમાં પ્રવેશતું નથી. વળી પ્રતિજ્ઞા-યૌગંધરાયણની સ્થાપનાની નોંધપાત્ર બાબત એ છે કે સૂત્રધાર પોતાની પત્ની નટીને ગીત ગાવા આગ્રહ કરે છે, પરંતુ સગાંની નાદુરસ્ત તબીયત હોવાના પોતાને આવેલા સ્વપ્નથી ચિંતિત થયેલી નટી ગીત ગાતી નથી. તેથી નટીનાં સગાંની ખબર કાઢવા માણુસને મોકલવાની વાત સૂત્રધાર કરે છે કે જેને પ્રધાન યૌગંધરાયણની માણુસને મોકલવાની વાત સાથે જોડી દેવામાં આવે છે. જ્યારે બાલચરિત, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, ઊરુભંગ, પંચરાત્ર, મધ્યમવ્યાયોગ અને સ્વપ્નવાસવદત્તમાં એકલો સૂત્રધાર જ પ્રેક્ષકોને વિજ્ઞાપન કરવા જતાં નેપથ્યમાંથી થયેલો અવાજ શેનો છે તે પહેલાં પોતે જાણીને પછી પ્રેક્ષકોને જણાવે છે. નાટ્યકાર, નાટ્યકૃતિ, નાટ્યકારની કવિતા, પ્રેક્ષકો, નટો, સમય, સ્થળ વગેરેની પ્રશંસા ભાસનાં રૂપકોની પ્રસ્તાવનામાં શોધવા છતાં જડે એમ નથી.

કાલિદાસ વગેરેએ રચેલાં સંસ્કૃત ભાષાનાં રૂપકોમાં સૂત્રધાર દિવ્ય, મર્ત્ય કે મિશ્ર પ્રકારનાં પાત્રોવાળાં રૂપકો દિવ્ય, મર્ત્ય કે દિવ્યમર્ત્ય બનીને રૂપકનાં મુખ્ય કથાનકને, રૂપકના કથાનકના આરંભના પ્રસંગને, કથાનકની બીજ નામની અવસ્થાને, રૂપકના આરંભમાં આવતા પાત્રને પાત્રનું નામ દઈને સૂચન કરે છે. આમ રૂપકનું વસ્તુ, બીજ, મુખ અને પાત્ર એ ચારમાંથી ગમે તે એકનું સૂચન કરીને રૂપકનો આરંભ કરે છે. પરિણામે સૂત્રધાર વિદાય લે છે અને મુખ્ય રૂપક

આરંભાય છે. રૂપકની આવી સ્થાપના કે પ્રસ્તાવનામાં ક્યારેક સૂત્રધાર જે ઘટના વર્ણવતો હોય તે વાક્યને અથવા વાક્યના અર્થને લઈને તેને અનુકૂળ ઉક્તિ સાથે પાત્ર પ્રવેશે છે તે એ પેટા પ્રકારોવાળી કથોદ્ઘાત પ્રકારની પ્રસ્તાવના થાય છે.[૧૨] તો વળી ક્યારેક તે સમયે પ્રવર્તતી ઋતુના વર્ણનની સાથે શ્લેષ વડે થયેલી સમાનતાને આધારે કોઈ પાત્રનો પ્રવેશ સૂચવવામાં આવે છે, ત્યારે તે પ્રવર્તક કે પ્રવૃત્તક એ નામથી ઓળખાતી પ્રસ્તાવના થાય છે.[૧૩] વળી ક્યારેક 'આ ફલાણું પાત્ર આવે' એમ એક વાતમાંથી બીજી વાત તરફ વળવા પ્રયત્ન કરવામાં આવે અને એ પાત્ર પ્રવેશે તે પ્રયોગાતિશય પ્રકારની પ્રસ્તાવના થાય છે.[૧૪] ભાસનાં નાટકોમાં સ્થાપના કે પ્રસ્તાવના પ્રયોગાતિશય પ્રકારની છે. પોતાના નાટકલક્ષણરત્નકોશમાં લેખક સાગરનંદીએ પ્રયોગાતિશય પ્રકારની પ્રસ્તાવનાના ઉદાહરણ તરીકે ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તની સ્થાપનાને જ ગણાવી છે. ભાસનાં અન્ય રૂપકો પણ આ જ પ્રકારની સ્થાપના ધરાવે છે. તેમાં સૂત્રધાર એક વાત કરતો હોય છે ત્યાં બીજી વાતમાં મુખ્ય કથાનકના પાત્રનો નિર્દેશ કરે છે અને તે જ પાત્ર રૂપકના આરંભમાં પ્રવેશે છે. અભિષેકમાં રામ, લક્ષ્મણ, સુગ્રીવ અને હનુમાન્, પ્રતિમાનાટકમાં દ્વારપાલિકા, ભાસ પર આરોપિત યજ્ઞફલમાં સુમંત્ર પ્રધાન, બાલચરિતમાં નારદ, દૂતવાક્યમાં કાંચુકીય, દૂતઘટોત્કચમાં સૈનિક, ઊરુભંગમાં ત્રણ સૈનિકો, પંચરાત્રમાં ત્રણ બ્રાહ્મણો, મધ્યમવ્યાયોગમાં બ્રાહ્મણ-કુટુંબ અને ઘટોત્કચ, ચારુદત્તમાં વિદૂષક મૈત્રેય, પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણમાં યૌગંધરાયણ અને સાલક, સ્વપ્નવાસવદત્તમાં બે સૈનિકો આ જ રીતે સૂત્રધાર વડે નિર્દેશાઈને પ્રવેશે છે. અપવાદ તરીકે એકમાત્ર અવિમારકમાં સૂત્રધારે રાજાનો સ્પષ્ટ શબ્દોમાં નિર્દેશ કર્યો નથી છતાં રાજા તે નાટકના આરંભમાં પ્રવેશે છે એ નોંધવા જેવી વાત છે.

ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપનાના અંતમાં સૂત્રધાર નેપથ્યમાંથી આવેલો અવાજ રૂપકની શરૂઆતમાં આવતા પ્રસંગ અને/અથવા પાત્રનો છે એમ જણાવીને વિદાય લે છે. અભિષેકમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ રામ, લક્ષ્મણ, સુગ્રીવ અને હનુમાન્‌ના પાત્રોનો અને વાલીના વધના પ્રસંગનો નિર્દેશ કરે છે એમ જણાવી સૂત્રધાર નટી સાથે વિદાય લે છે. પ્રતિમાનાટકમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ તેના પ્રારંભમાં આવતા પાત્ર પ્રતિહારી–દ્વારપાલિકાનો છે એમ કહી સૂત્રધાર રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે. ભાસ પર આરોપાયેલા યજ્ઞફલમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ દાનથી લોકોને ખુશ કરનાર પ્રધાન સુમંત્રનો છે એમ જણાવી સૂત્રધાર નટી સાથે વિદાય લે છે. બાલચરિતમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ કૃષ્ણદર્શન માટે આવી રહેલા નારદમુનિનો છે એમ જણાવી સૂત્રધાર વિદાય લે છે. દૂતવાક્યમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ પાંડવો સાથેના વિરોધને લીધે

દુર્યોધને આપેલી આજ્ઞાથી મંત્રશાળા રચી રહેલા કાંચુકીયનો છે એમ જણાવી સૂત્રધાર વિદાય લે છે. દૂતઘટોત્કચમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ અભિમન્યુના વધે ગુસ્સે થયેલા અર્જુનથી ડરતા રાજાઓની વાત રાજા ધૃતરાષ્ટ્રને જણાવવાનું કહેતા સૈનિકનો છે, પરંતુ સૂત્રધારે સૈનિકનો અવાજ હોવાનો નિર્દેશ સ્પષ્ટ શબ્દોમાંથી નથી કર્યો એ નોંધપાત્ર છે. સૂત્રધાર ફક્ત રાજાઓના ડરને વર્ણવી વિદાય લે છે. કર્ણભારમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ દુર્યોધને કરેલી યુદ્ધમાં જવાની આજ્ઞા કર્ણને પહોંચાડવા જતા સૈનિકનો છે એમ જણાવી સૂત્રધાર વિદાય લે છે. ઊરુભંગમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ કોનો છે એમ પારિપાર્શ્વક પૂછે છે. એના જવાબમાં સૂત્રધાર ભીમ અને દુર્યોધન વચ્ચેના ગદાયુદ્ધના પ્રસંગનો અને રણભૂમિમાં પ્રવેશતા યોદ્ધાઓનો આ અવાજ છે એવો નિર્દેશ કરી પારિપાર્શ્વક સાથે રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે. વળી પંચરાત્રમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ દુર્યોધને કરેલા યજ્ઞપ્રસંગનો અને દક્ષિણા મળવાથી ખુશ થઈ ગયેલા બ્રાહ્મણોનો નિર્દેશ કરીને સૂત્રધાર વિદાય લે છે. મધ્યમવ્યાયોગમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ ઘટોત્કચથી ભય પામેલા બ્રાહ્મણનો છે એમ જણાવી સૂત્રધાર રંગભૂમિ ઉપરથી વિદાય લે છે. જ્યારે ચારુદત્તમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ ભોજન માટેના નિમંત્રણનો અસ્વીકાર કરતા વિદૂષક મૈત્રેયનો છે. વળી પ્રસ્તુત રૂપકમાં પોતાના ઘરની ગરીબાઈ વિશે સૂત્રધાર અને નટી વચ્ચે થતા મનોરંજક સંવાદને અંતે સૂત્રધારને કોઈ બ્રાહ્મણને ભોજન માટે બોલાવી લાવવાનું કહી નટી રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે. તો સૂત્રધાર વિદૂષકને સુંદર ભોજન માટે આવવાનું નિમંત્રણ આપી રંગભૂમિ પરથી વિદાય થાય છે. અવિમારકમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ કુરંગીના બાગમાં જવા અંગે અને તેની રક્ષાની વ્યવસ્થા વિશેનો છે. એ અવાજ સાંભળીને રાજકુમારી કુરંગી બાગમાંથી પાછી ન ફરે ત્યાં સુધી નટીની પોતાને બાગમાં લઈ જવાની વિનંતિ સૂત્રધાર મોકૂફ રાખે છે. એ સાથે સૂત્રધાર રંગભૂમિ પરથી નટીસહિત વિદાય લે છે. એ નોંધપાત્ર છે કે આ નાટકમાં ઉદ્યાનગમનના પ્રસંગનો નિર્દેશ સૂત્રધાર કરે છે. પરંતુ નેપથ્યમાંથી સંભળાતું વાક્ય કોણ બોલે છે તેનો નિર્દેશ સૂત્રધારે કર્યો નથી. એ પછી પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ નોકરને મોકલી રહેલા યૌગંધરાયણનો છે. એમ જણાવીને નટી સાથે સૂત્રધાર રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે. સંદેશાનો પ્રસંગ અને તે લઈ જનાર સાલક અને તેને મોકલનાર યૌગંધરાયણનો પણ નિર્દેશ આ રૂપકમાં કરવામાં આવ્યો છે. અલબત્ત, એ પછી સાલકને જવાનું મોકૂફ રહે છે. છેલ્લે, સ્વપ્નવાસવદત્તમાં નેપથ્યમાંથી આવતો અવાજ મગધના સૈનિકોનો છે. સૈનિકો અને તેમના દ્વારા તપસ્વીઓને દૂર હટાવવાના પ્રસંગનો નિર્દેશ કરી સૂત્રધાર રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે.

ભાસનાં રૂપકોમાં અભિષેક, બાલચરિત, મધ્યમવ્યાયોગ અને અવિમારક તથા ભાસ પર આરોપિત યજ્ઞફલ એ બધાં મુખ્ય પાત્રોથી આરંભાય છે. પ્રતિમા, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર, ઊરુભંગ, પંચરાત્ર, ચારુદત્ત અને સ્વપ્નવાસવદત્ત એ બધાં ગૌણ પાત્રોથી આરંભાય છે. જ્યારે પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ એક મુખ્ય અને એક ગૌણ એમ બંને પ્રકારનાં પાત્રોથી આરંભ પામે છે.

નાટ્યકાર ભાસનાં બધાં રૂપકોની સ્થાપનાને સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ તપાસતાં તેમાં રહેલી વિશિષ્ટતાઓ નીચે મુજબ ગણાવી શકાય :

(૧) ભાસનાં રૂપકોમાં નાન્દીનો વિધિ પડદા પાછળ કરવામાં આવે છે.

(૨) સૂત્રધાર નાન્દી જેવો જ મંગલશ્લોક રજૂ કરે છે.

(૩) એ મંગલશ્લોકમાં પ્રાયઃ મુદ્રા અલંકારથી પાત્રોનાં નામો સૂચવવામાં આવે છે.

(૪) ભાસનાં રૂપકોનો આરંભ સૂત્રધારથી થાય છે.

(૫) કર્ણભારના એક અપવાદને બાદ કરતાં રૂપકની પ્રસ્તાવનાને સ્થાપના કહેવામાં આવે છે.

(૬) પ્રસ્તાવનામાં કે સ્થાપનામાં સૂત્રધાર નટી વગેરે સાથે ક્યારેક વાત કરે છે. ઘણીવાર સૂત્રધાર એકલો જ રૂપકના મુખ્ય કથાનકનું સૂચન કરે છે.

(૭) ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપનામાં નાટ્યકૃતિ, નાટ્યકાર, પ્રેક્ષકો, નટો વગેરેની પ્રશંસા કરવામાં આવતી નથી.

(૮) પ્રતિમા જેવા એકાદ રૂપકના અપવાદને બાદ કરતાં ઋતુવર્ણન પણ સ્થાપનામાં કરવામાં આવતું નથી.

(૯) ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપનામાં નાટ્યકાર વિશે કે નાટ્યની ભજવણીના સ્થળ વિશે કશી માહિતી આપવામાં આવતી નથી.

(૧૦) ભાસનાં રૂપકોની ભજવણીના સમય કે પ્રસંગ વિશે માહિતી સ્થાપનામાં આપી હોતી નથી.

(૧૧) ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપના સંક્ષિપ્ત છતાં મુદ્દાસર અને નાટ્યના મુખ્ય કથાનકના આરંભમાં આવતા પાત્ર કે પ્રસંગને સૂચવનારી હોય છે.

ફલતઃ, ભાસનાં રૂપકોની સ્થાપના કાલિદાસ વગેરે અન્ય નાટ્યકારોનાં રૂપકોની પ્રસ્તાવના કરતાં અવશ્ય અલગ તરી આવે છે એવા તારણ પર આ બધી ચર્ચાને અંતે આવી શકાય.

: પાદટીપ :

૧. दृश्यश्रव्यत्वभेदेन पुनः काव्यं द्विधा मतम् ।
दृश्यं तत्राभिनेयं......। साहित्यदर्पणः ६/१

૨. आमुखं तद्धि विज्ञेयं नाम्ना प्रस्तावनापि सा ।–नाटकलक्षणरत्नकोशः ११८१

૩. વાંચો : यज्ञफलम्–જી. કા. શાસ્ત્રી, ગોંડળ રસશાળા સંપાદિત.

૪. पूर्वरंगं विधायादौ सूत्रधारे विनिर्गते ।
प्रविश्य तद्वदपरः काव्यमास्थापयेन्नटः ॥–दशरूपकम् ३/२.
स च काव्यार्थस्थापनात् सूचनात् स्थापकः ।
–એજન પર ધનિકની અવલોક ટીકા.

૫. सूत्रधारकृतारम्भैः नाटकैः बहुभूमिकैः ।
सपताकैर्यशो लेभे भासो देवकुलैरिव ॥
–બાણકૃત હર્ષચરિતની ભૂમિકા શ્લોક ૧૫

૬. उक्तं च–'रंगद्वारमारभ्य कविः कुर्यात् ।' इत्यादि ।
–साहित्यदर्पणः ६/२६ પરની वृत्तिः ।

૭. प्रत्याहारादिकान्यंगान्यस्य भूयांसि यद्यपि ।
तथाप्यवश्यं कर्तव्या नान्दी विघ्नोपशान्तये ॥–साहित्यदर्पणः ६/२३.

इदानीं पूर्वरंगस्य सम्यक्प्रयोगाभावादेक एव सूत्रधारः सर्वं प्रयोजयतीति व्यवहारः ।–એજન ६/७ પરની वृत्ति.

૮. सूच्यार्थसूचनं मुद्रा प्रकृतार्थपरैः पदैः ।–કુવલયાનંદ કારિકા ૧૪૬.

૯. सूत्रधारो नटीं ब्रूते मार्षं वाथ विदूषकम् ॥
स्वकार्यं प्रस्तुताक्षेपि चित्रोक्त्या यत्तदामुखम् ।–દશરૂપક ૩/૭ અને ૮.

૧૦. रंगं प्रसाद्य मधुरैः श्लोकैः काव्यार्थसूचकैः ।
रूपकस्य कवेराख्यां गोत्राद्यपि स कीर्तयेत् ॥
ऋतुं च कंचित् प्रायेण भारतीं वृत्तिमाश्रितः ॥
–સાહિત્યદર્પણ ૬/૨૮ અને ૨૯.

सदस्यचित्तवृत्तीनां संमुखीकरणं च यत् ।
प्रशंसा तु द्विधा ज्ञेया चेतनाचेतनाश्रया ॥–રસાર્ણવ સુધાકર કારિકા ૧૪૩.

૧૧. दिव्यमर्त्ये स तद्रूपो मिश्रमन्यतरस्तयोः ।
सूचयेद् वस्तु बीजं वा मुखं पात्रमथापि वा ॥–દશરૂપક ૩/૩.

૧૨. स्वेतिवृत्तसमं वाक्यमर्थं वा यत्र सूत्रिणः ॥
गृहीत्वा प्रविशेत् पात्रं कथोद्घातो द्विधैव सः ।–દશરૂપક ૩/૯ અને ૧૦.

૧૩. कालसाम्यसमाक्षिप्तप्रवेशः स्यात् प्रवृत्तकम् ॥–એજન ૩/૧૦.

૧૪. एषोऽयमित्युपक्षेपात् सूत्रधारप्रयोगतः ।
पात्रप्रवेशो यत्रैष प्रयोगातिशयो मतः ॥–એજન ૩/૧૧.
यदि प्रयोग एकस्मिन् प्रयोगोऽन्यः प्रयुज्यते ।
तेन पात्रप्रवेशश्चेत् प्रयोगातिशयस्तथा ॥–સાહિત્યદર્પણ ૬/૩૬.

૧૫. ......ततश्च प्रविशेत् पात्रं प्रयोगातिशयो हि सः ॥ यथा—स्वप्नवासवदत्ते नेपथ्ये सूत्रधारः उत्सारणां श्रुत्वा पठति । "अये कथं तपोवनेऽप्युत्सारणा । (विलोक्य) कथं मन्त्री यौगन्धरायणः वत्सराजस्य राज्यप्रत्यानयनं कर्तुकामः पद्मावतीयजनेनोत्सार्यते ।" इत्युत्सारणाशब्दोऽत्र पूर्वकप्रयोगमुत्सार्य नाटकार्थसूचक इति प्रयोगातिशयः ।
–સાગરનંદીનો નાટકલક્ષણરત્નકોશ ૧૨૦૨–૧૨૦૮.

---

૬. ભાસની નાટચકૃતિઓમાં દાર્શનિક વિચાર

ડૉ. લક્ષ્મેશ જોષી

અમદાવાદ

ભાસની નાટ્યકૃતિઓમાં દાર્શનિક વિચારોને શોધવાનો અહીં પ્રયાસ છે. ઋગ્વેદનાં દાર્શનિક સૂક્તો, ઉપનિષદો કે વેદાન્તાદિ દર્શનનાં તત્ત્વોનું સીધું નિરૂપણ ભાસનાં રૂપકોમાં મળતું નથી. પરંતુ, ભાસના સમયમાં પ્રચલિત કેટલાંક દર્શનો, વૈદિક પરંપરાઓ વગેરેના પરોક્ષ નિર્દેશો આપણને ભાસની કૃતિઓમાં મળે છે. તેથી, ભાસે પોતાની કૃતિઓ દ્વારા કરાવેલું જીવનદર્શન—એવા પરિચ્છિન્ન અર્થમાં આપણે "દાર્શનિક વિચારો"ને શોધવા પ્રયત્ન કરીશું.

એસ. પી. અય્યર કહે છે કે ભાસ તત્ત્વવેત્તા નથી; પરંતુ એક ધર્મશાસ્ત્રજ્ઞ છે.[1] તેમના રૂઢિગત વિચારોમાં અને મંગલપદ્યોમાં કાલિદાસ જેવું ઊંડાણુ નથી. છતાં ભાસ વૈદિક દર્શન–સિદ્ધાન્તોને મહત્ત્વ આપવા પ્રયત્ન કરે છે. તૈત્તિરીય ઉપનિષદ્‌ના માતૃદેવો મવ (માતા છે દેવ જેની તેવો તું બન તૈ. ઉપ. ૧–૧૦–૨)ના ઉપદેશને ચરિતાર્થ કરવા, ઘટોત્કચને ભાસે માતૃભક્ત બતાવ્યો છે.

ભાસે વત્સપ્રદેશના લાવાણક ગામને વેદના વિશિષ્ટ અભ્યાસના કેન્દ્ર તરીકે પ્રદર્શિત કર્યું છે–(શ્રુતિવિશેષણાર્થં વત્સભૂમૌ लावाणकं नाम ग्रामः–સ્વપ્ન૦ અંક ૧–૧૨, પછી) વિદ્યાલયો કે યુનિવર્સિટીઓ ગ્રામ–પ્રદેશમાં સ્થપાય તે આજે પણ અપેક્ષિત છે.

'અવિમારક'માં આભૂષણરહિત કુરંગીને હેતુ કે તર્કના સમર્થન વગરની વેદશ્રુતિ સાથે સરખાવેલ છે. (विमुक्तभूषा......विभाति......वेदश्रुतिः हेतुविवर्जिता इव ।।–અંક ૫–૧). દર્શન પરંપરામાં વેદશ્રુતિને સ્વતઃ પ્રમાણ માની છે. વેદને અનુસરનારા કે વેદમાં કહેલા વિષયનું સમર્થન કરનારા તર્કને જ વૈદિક પરંપરા સ્વીકારે છે. (तदर्थग्रहणदार्ढ्याय अनुमानमपि......બ્ર. સૂ. શા. ભા. ૧–૧–૨). આ પરંપરા પ્રત્યે ભાસનો ઇશારો લાગે છે.

ભાસના સમયમાં વેદસંપ્રદાય, જૈન અને બૌદ્ધ સમ્પ્રદાય પ્રચલિત હતા. પરંતુ, આ સમ્પ્રદાયોમાં દંભ પ્રવેશી ચૂક્યો હતો. માત્ર જનોઈ ધારણ કરવાથી બ્રાહ્મણ સંજ્ઞા મળે. લાલ વસ્ત્ર પહેરવાથી બૌદ્ધ બની શકાય; અને વસ્ત્ર ન ધારણ કરવામાં આવે તો જૈન કહેવાય ! (यज्ञोपवीतेन ब्राह्मणः, चीवरेण रक्तपटः, यदि वस्त्रम् अपनयामि श्रमणको भवामि ।–અવિમારક, અંક ૫–૫ પછી). જનોઈ દિવસે બ્રહ્મસૂત્ર (= યજ્ઞોપવીત)નું કામ સાધી આપે; રાત્રે ચોરી કરતી વખતે, ભીંતમાં બાકોરું પાડવાનું થાય ત્યારે જનોઈ માપવાના કામમાં ઉપયોગી થાય એટલે

કર્મસૂત્ર બની જાય ! (ननु इदं दिवा ब्रह्मसूत्रं, रात्रौ कर्मसूत्रं भविष्यति ।–ચારુદત્ત, શ્લોક ૧૦ની ઉપર). 'ચારુદત્ત'નો વિદૂષક કહે છે કે–દાસી સ્ત્રી દ્વારા જેને મિલન–સંકેત મળેલ છે તેવા બૌદ્ધ સાધુને જેમ નિદ્રા ન આવે તેમ મને નિદ્રા આવતી નથી. (कर्तव्यकरस्त्रीकृतसङ्केत इव शाक्यश्रमणको निद्रां न लभे ।–ચારુદત્ત, શ્લોક ૧૦ની ઉપર).

ભાસના સમયમાં પાંચરાત્ર સંપ્રદાય વધારે પ્રચલિત હશે. નાટ્યકાર ભાસ પોતે આ સંપ્રદાયના હોવાનું જણાય છે.[૨] ભાસે પોતાની એક કૃતિનું નામ પંચરાત્રમ્ રાખેલું છે. પાંચ રાત્રિઓમાં ગુપ્તવાસમાં રહેતા પાણ્ડવો જણાઈ જાય તો દુર્યોધન તેમને અર્ધું રાજ્ય આપી દેવા તૈયાર છે. નાટકમાં તેમ બને છે. પાંચરાત્ર સંપ્રદાયમાં વાસુદેવ મુખ્ય ગણાય છે. સંકર્ષણ, પ્રદ્યુમ્ન અને અનિરુદ્ધ તેનાં જ સ્વરૂપો (–વ્યૂહ) ગણાય છે. આ ચારને અનુક્રમે પરમાત્મા, જીવ, મન અને અહંકાર માનવામાં આવે છે.

'પંચરાત્ર'માં કૃષ્ણસ્તુતિથી મંગલ કરેલ છે. 'દૂતવાક્ય'ના મંગલપદ્યમાં ઉપેન્દ્ર અર્થાત્ વિષ્ણુની સ્તુતિ છે. 'ઊરુભંગ'ના પ્રારંભે ભગવાન્ કેશવની સ્તુતિ છે. 'બાલચરિત'નો આરંભ દામોદરની પ્રાર્થનાથી થાય છે. આમ ભાસની અનેક કૃતિઓમાં વિષ્ણુ કે વિષ્ણુના અવતાર રૂપ શ્રીકૃષ્ણની સ્તુતિ જોવા મળે છે. આ વસ્તુ, ભાસ 'પાંચરાત્ર' સંપ્રદાયના હશે એ વાતને પુષ્ટિ આપે છે.

ભાસે દર્શનશાસ્ત્રના માયાના વિચારનો વિનિયોગ કર્યો છે. 'દૂતવાક્ય'માં દુર્યોધન દૂતરૂપે આવેલા શ્રીકૃષ્ણને ઉદ્દેશીને કહે છે—અરે બહુ માયાવી આ દૂત છે. (अहो बहुमायोऽयं दूतः ।–દૂતવાક્ય, પદ્ય ૧૭ પછી). 'ચારુદત્ત'માં સજ્જલક કોઈકના શરીરમાં પ્રવેશવાની વિદ્યાવાળો પોતાને માયારૂપ ગણાવે છે. (माया वर्णशरीरभेदकरणे ।–પદ્ય ૧૧, ચારુદત્ત). બાલચરિતમાં વસુદેવના તમસ્‌ના વર્ણનમાં માયાનું સૂચન જણાય છે. તમસ્‌થી આવૃત લોકમાંથી નીકળવાના માર્ગને નહીં જોઈ શકનારને શ્રીકૃષ્ણ પ્રકાશ આપે છે. (तमसा संवृते लोके...બાલચરિત ૧–૧૭). છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ્‌માં સનત્કુમાર નારદને તમસ્‌ની પેલી પાર પહોંચાડે છે. (तस्मै मृदितकषायाय तमसः पारं दर्शयति भगवान् सनत्कुमारः ।–૭–૨૬ છાન્દો૦). છાન્દોગ્ય અને 'બાલચરિત'ના વિચારમાં સામ્ય છે.

લોભ એક મોટો દુર્ગુણ છે. તે દોષ માનવીનું અધઃપતન કરાવે છે. ઊરુભંગમાં દુર્યોધનના ઉદ્‌ગારમાં આ દાર્શનિક વિચાર સ્પષ્ટ થાય છે. (फलम् अपरितोषस्य ।–ઊરુ. ૧–૫૯ પછી). રાજ્ય કે સંપત્તિના મોહથી મનુષ્ય યુદ્ધ કરે છે. પરંતુ, બધું જ વિનાશની ગર્તામાં હોમાઈ રહ્યું છે એવું ભાન દુર્યોધનને અંતિમ ક્ષણોમાં થાય છે. તે કહે છે–હવે યુદ્ધ કરવાથી શો લાભ ? (विग्रहः किं करिष्यति ।–ઊરુ. ૧–૩૩, સરખાવો : निग्रहः किं करिष्यति ।–ગીતા ૩/૩૩)

દુર્યોધન અશ્વત્થામાને શસ્ત્રત્યાગ કરવાનું કહે છે. (धनुर्मुञ्चतु भवान् ।–ઊરુ. ૧/૬૧) આમ ભાસનાં નાટકોમાં યુદ્ધને ટાળવાનો પ્રયાસ સ્પષ્ટ દેખાય છે. 'પંચરાત્ર' નાટકમાં પણ સંગ્રામને ટાળવા ભાસે એક નવી જ કલ્પના આપી છે.

'ચારુદત્ત'માં સજ્જલક કહે છે કે મનુષ્યના શંકા કે ભય થવાનું કારણ તેના પોતાના જ દોષો છે–(स्वैः दोषैः भवति हि शङ्कितो मनुष्यः ।–ચારુ. પૃ. ૨૭૬).[૩] વળી, કોઈકના પ્રત્યે બહુમાનની લાગણી થાય કે બીજા પ્રત્યે દ્વેષનો ભાવ થાય તેનું કારણ મનુષ્યના પોતાના સંકલ્પ અથવા પોતાનું મન જ છે. (प्रद्वेषो बहुमानो वा सङ्कल्पादुपजायते ।–સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ ૧–૭).

ભાસની કૃતિઓમાં પ્રારબ્ધ અને પુરુષાર્થ બન્નેનો મહિમા વર્ણવાયો છે. રથચક્રના આરાઓની પંક્તિ વારાફરતી ઉપર–નીચે જાય તેમ ભાગ્યની પંક્તિ પણ મનુષ્યને ઉપર–નીચે વારાફરતી લઈ જાય છે.–(चक्रारपङ्क्तिरिव गच्छति भाग्यपङ्क्तिः ।–સ્વપ્નવાસવદત્તમ્-૧/૪).

ભારતીય દર્શનમાં ક્રિયમાણ (હાલ કરાતાં) કર્મ, સંચિત–(ભેગાં થયેલાં ક્રિયમાણ) કર્મ અને પ્રારબ્ધ (ફળ આપવાનું જે સંચિતકર્મે શરૂ કર્યું છે તે) કર્મ–એમ ત્રણ પ્રકારનાં કર્મો મનાય છે. તેમાંથી ક્રિયમાણ અને સંચિત કર્મને જ્ઞાનરૂપી અગ્નિ બાળી નાખે. પરંતુ, પ્રારબ્ધ તો ભોગવવું જ પડે.[૪] ભાસ પણ તેમની નાટ્યકૃતિઓમાં પ્રારબ્ધ અથવા વિધિને, અતિક્રમણ ન કરી શકાય તેવો બતાવે છે (अनतिक्रमणीयो हि विधिः ।–સ્વપ્ન. ૪/૫ પછી).

ભાસે પુરુષાર્થનું મહત્ત્વ પણ એટલું જ દર્શાવ્યું છે. કાષ્ઠના સતત ઘર્ષણથી અગ્નિ પ્રગટે, સતત ખોદવાથી ભૂમિના પેટાળમાંથી જલ મળે તેમ ઉત્સાહવાળા મનુષ્યને માટે કોઈ વસ્તુ અસાધ્ય નથી.[૫]

ભારતીય દર્શનમાં જન્મ અને મૃત્યુને અનિવાર્ય ગણાવ્યાં છે. દોરડું કપાઈ ગયા પછી ઘટને કોઈ ધારણ કરી શકતું નથી; તેમ મૃત્યુકાલ આવે ત્યારે કોઈ તેને અટકાવી શકતું નથી. મૃતજનની પાછળ માત્ર આંસુ સારીને તેના પ્રત્યેનું ઋણ ચૂકવાય છે. ઋણ ચૂકવાયા પછી જ બુદ્ધિ નિર્મલ બને છે. ભારતીય પરંપરાના આ વિચારો ભાસે નાટકનાં પાત્રોના સંવાદમાં ગૂંથી લીધા છે.[૬]

ઊરુભંગમાં દુર્યોધન માતા ગાન્ધારીને કહે છે કે બીજા જન્મમાં પણ તું જ મારી જનની બનજે. આ વિધાન ભાસની, પુનર્જન્મ વિષેની શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરે છે.[૭]

ભાસ વેદની, યજ્ઞ અને તપોવનની સંસ્કૃતિનો મહિમા વર્ણવે છે. 'પંચરાત્ર'ના પ્રથમ અંકમાં યજ્ઞ વિષેનું નિરૂપણ છે. યજ્ઞમાં રાજા દુર્યોધને દીક્ષા લીધી, તેથી

જાણે કે આખું જગત્ યજ્ઞની દીક્ષા પામી ગયું.[૮] યજ્ઞમાં, સ્વાધ્યાય કરવામાં શૂરાં મુખ મુખરિત થયાં છે! શિષ્યને ખભે હાથ મૂકીને વૃદ્ધ ગુરુઓ યજ્ઞભૂમિમાં પ્રવેશ કરી રહ્યા છે.[૯]

કર્ણભારમાં કર્ણ કહે છે કે શરીર નષ્ટ થાય તો પણ, યજ્ઞ કરનારા પુરુષો, યજ્ઞ દ્વારા જગતની સ્મૃતિમાં ટકી રહે છે (नष्टाः शरीरैः क्रतुभिर्धरन्ते ।–કર્ણ૦ ૧–૨૩).

ભાસ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્‌માં તપોવનનું મનોરમ વર્ણન કરે છે. તપોવનમાં કોઈ હણશે નહિ એવા વિશ્વાસ સાથે હરણો ચરે છે. વૃક્ષોનું દયાથી રક્ષણ થાય છે. તેથી વૃક્ષશાખાઓ ફળ–ફૂલથી સમૃદ્ધ છે. કપિલા ગાયોનાં ટોળાં ચરે છે. જમીન ખેડયા વગરની છે. યજ્ઞનો ધૂમ અનેક સ્થળે પ્રસરી રહ્યો છે.[૧૦]

ભાસની કૃતિઓમાં વર્ણો અને આશ્રમોના નિર્દેશો પણ મળે છે. બ્રાહ્મણ વર્ણ પૂજ્ય ગણાતો. ક્ષત્રિય રાજાઓ પોતાના પુત્રને વારસામાં માત્ર ધનુષ્ય આપતા અને તેમની બધી સંપત્તિ બ્રાહ્મણને ખોળે ધરી દેતા.[૧૧]

ભાસ વૈદિક દર્શનને અનુસરીને માત્ર બે જ પરિબળોને મહાન ગણાવે છે– તપ અને ધનુષ્ય અર્થાત્ બ્રાહ્મણ અને ક્ષત્રિય. પ્રતિમાનાટકમાં રામ કહે છે કે પિતૃને પિણ્ડદાન આપવાના સમયે, જે પદાર્થથી પિતૃઓ તૃપ્ત થાય તે પદાર્થને કાં તો તપથી અથવા તો ધનુષ્યથી પ્રાપ્ત કરીશ. જ્યાં તપ કામ ન કરે ત્યાં ધનુષ્ય, અને જ્યાં ધનુષ્ય કામ ન કરે ત્યાં તપનો પ્રયોગ કરવાનું રામ કહે છે. જાણે કે આ, તપ અને ધનુષ્ય બે દ્વારા ન મેળવી શકાય એવો કોઈ પદાર્થ નથી.[૧૨]

વળી પ્રતિમાનાટકમાં બ્રાહ્મણ તરીકે આવેલો રાવણ પોતે ભણેલાં શાસ્ત્રો ગણાવે છે તેના પરથી ભાસના સમયમાં પ્રચલિત શાસ્ત્રો વિષે અનુમાન કરી શકાય છે. બ્રાહ્મણનો આચાર પ્રગટ કરવા રાવણ કહે છે કે–હું કાશ્યપ ગોત્રનો બ્રાહ્મણ છું. શિક્ષાદિ છ અંગો અને મીમાંસાદિ ઉપાંગો સાથે મેં વેદનું અધ્યયન કર્યું છે. માનવીય ધર્મશાસ્ત્ર, માહેશ્વર યોગશાસ્ત્ર, બૃહસ્પતિનું અર્થશાસ્ત્ર, મેધાતિથિનું ન્યાયશાસ્ત્ર, પ્રચેતસનું શ્રાદ્ધકલ્પ આ શાસ્ત્રોનું મેં અધ્યયન કર્યું છે.[૧૩]

આમ ભાસની કૃતિઓમાં દાર્શનિક વિચારો અર્થાત્ ભારતીય પરંપરાના વિચારો આપણને જોવા મળે છે. વળી, મહાભારતના પ્રધાન રસ તરીકે જેમ શાન્તરસ મનાયો છે તેમ ભાસનાં વિશેષતઃ મહાભારત આધારિત રૂપકોમાં શાન્તરસ પ્રધાન જણાય છે.[૧૪]

: ટિપ્પણી :

૧. He is not a philosopher, but a Theologian, his dogmatic assertions and prayers have not the depth...of Kālidāsa,–p. 531, chap. IX, Bhāsa, by A. S. P. Ayyar, Madras, 1957, second revised and enlarged Edition.

૨. The Pāñcarātra system of philosophy,...seems to have been the creed of the author of the plays.–p. 433, Bhāsa–A study, A. D. Pusalker, Delhi, Second revised edition 1968.

૩. Bāsa's Chārudattam, Śaradaranjan Ray, Culcutta (Publication year not mentioned in the book).

૪. तस्य तावदेव चिरं या वत् न विमोक्ष्ये ।–છાન્દોગ્ય ૬–૧૪–૨). સરખાવેા બ્રહ્મસૂત્ર ૪–૧–૧૫ (अनारब्धकार्ये एव तु पूर्वे तदवधेः ॥–અપ્રારબ્ધ એટલે કે પૂર્વનાં બે ક્રિયમાણુ અને સંચિત, જ્ઞાનથી નાશ પામે, કારણુ કે છાન્દોગ્યમાં પ્રારબ્ધ ભોગ સુધીની અવધિ બતાવી છે.)

૫. काष्ठादग्निर्जायते मथ्यमानाद्
भूमिस्तोयं खन्यमाना ददाति ।
सोत्साहानां नास्त्यसाध्यं नराणाम्
मार्गारब्धाः सर्वयत्नाः फलन्ति ॥–પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણુમ્ ૧–૧૮.
સરખાવેા : प्रायेण हि नरेन्द्रश्रीः सोत्साहैरेव भुज्यते ॥–સ્વપ્ન. ૬–૭.

૬. कः कं शक्तो रक्षितुं मृत्युकाले, रज्जुच्छेदे के घटं धारयन्ति ।–સ્વપ્ન. ૬/૧૦. વાંચેા : यात्रा त्वेषा यद्विमुच्येह बाष्पं, प्राप्तानृण्या याति बुद्धिः प्रसादम् ॥
–સ્વપ્ન. ૪/૬.

૭. अन्यस्यामपि जात्यां मे त्वमेव जननी भव ॥–ઊરુ. ૧–૫૦.

૮. अहो कुरुराजस्य यज्ञसमृद्धिः ।......नृपे दीक्षां प्राप्ते जगदपि समं दीक्षितमिव ॥
–પંચરાત્ર ૧–૩.

૯. राज्ञां......स्वाध्यायशूरैर्मुखैः । विप्रा यान्ति वयःप्रकर्षशिथिला यष्टित्रिपादक्रमाः शिष्यस्कन्धनिवेशिताञ्चितकरा जीर्णा गजेन्द्रा इव ॥–પંચરાત્ર ૧–૫.

१०. विस्रब्धं हरिणाश्चरन्त्यचकिता देशागतप्रत्यया
वृक्षाः पुष्पफलैः समृद्धविटपाः सर्वे दयारक्षिताः ।
भूयिष्ठं कपिलानि गोकुलधनान्यक्षेत्रवत्यो दिशः
निःसन्दिग्धमिदं तपोवनमयं धूमो हि बह्वाश्रयः ॥–સ્વપ્ન. ૧–૧૨.

११. विप्रोत्सङ्गे वित्तम् आवर्ज्य सर्वम् ।
राज्ञा देयं चापमात्रं सुतेभ्यः ॥–પંચરાત્ર ૧–૨૨.

१२. धनुर्वा तपसि श्रान्ते, श्रान्ते धनुषि वा तरः ॥–પ્રતિમાનાટક. ૫–૯.
સરખાવો : इदम्मे ब्रह्म च क्षत्रञ्चोभे श्रियमश्नुताम् ।
–શુક્લ યજુર્વેદ માધ્યન્દિનસંહિતા અધ્યાય ૩૨–૧૬.

१३. रावणः (आत्मगतम्) यावदहमपि ब्राह्मणसमुदाचारम् अनुष्ठास्यामि । (प्रकाशम्) भोः । काश्यपगोत्रोऽस्मि । साङ्गोपाङ्गं वेदमधीये, मानवीयं धर्मशास्त्रं, माहेश्वरं योगशास्त्रं, बार्हस्पत्यम् अर्थशास्त्रम् मेधातिथेर्न्यायशास्त्रम् प्राचेतसं श्राद्धकल्पं च ।
–પ્રતિમાનાટક ૫/૯ પછી.

१४. महाभारतेऽपि शास्त्ररूपे.....महामुनिना वैराग्यजननतात्पर्यम् प्राधान्येन स्वप्रबन्धस्य दर्शयता मोक्षलक्षणः पुरुषार्थः शान्तो रसश्च मुख्यतया विवक्षाविषयत्वेन सूचितः ।
–પૃ. ૧૩૩૬, ધ્વન્યાલોક, આચાર્ય આનન્દવર્ધન, (સલોચન), ઉત્તરાર્ધ ઉદ્દ્યોત ૩–૪, રામસાગર ત્રિપાઠીની ટીકાસહિત, મોતીલાલ બના. દિલ્હી આવૃત્તિ પ્રથમ ૧૯૬૩.

૭. પંચરાત્રના વિષ્કંભકમાં પ્રતીકયોજના*

ડૉ. કમલેશકુમાર છ. ચોકસી

અમદાવાદ

પંચરાત્રનું સમગ્ર વિષયવસ્તુ અજોડ છે, કેમકે આખાય સંસ્કૃત સાહિત્યમાં બહુ પ્રસિદ્ધ અને પ્રભાવક એવું મહાભારત યુદ્ધ અહીં થતું નથી. એની કથાવસ્તુ આમ છે : દુર્યોધન એક યજ્ઞ રચે છે. ગુરુ દ્રોણ એ યજ્ઞના આચાર્ય બન્યા છે. યજ્ઞ પૂરો થતાં દ્રોણાચાર્ય દક્ષિણા તરીકે પાંડવોને એમનો ભાગ આપવાનો પ્રસ્તાવ દુર્યોધન સમક્ષ મૂકે છે. યજ્ઞ થકી પવિત્રાત્મા બનેલો દુર્યોધન આમા શકુનિની સલાહથી પાંચરાત્રિઓમાં પાંડવોની ભાળ મળે, એ શરતે આનો સ્વીકાર કરે છે. પાંચરાત્રિઓ પૂરી થાય એ પહેલાં જ વિરાટનગરમાં પાંડવોની હાજરી છે, એવી પ્રતીતિ થતાં દુર્યોધન પાંડવોને એમનો ભાગ આપવાની જાહેરાત કરે છે; અને આખીય કથાનો સુખદ અન્ત આવે છે.

અહીં કૌરવ-પાંડવોનું મહાભારતપ્રસિદ્ધ પ્રતિવૃત્ત પૃષ્ઠભૂમિમાં રહ્યું છે. પાંચરાત્રિઓમાં પાંડવોની ભાળ મેળવી લેવાય એ માટે મહાભારત પ્રસિદ્ધ વિરાટ-પર્વનો 'વિરાટની ગાયો હાંકી લાવવાનો પ્રસંગ' અહીં કેટલાક સામાન્ય ફેરફારો સાથે મૂકાયો છે.

એક બાજુ કવિ ભારે સાહસ અને કાન્તિપૂર્વક આનું કથાનક ઘડે છે, તો બીજી બાજુ આમાં વર્ણનો અને સંવાદોનું પણ વિશેષ ગણતરીપૂર્વકનું આયોજન કરે છે. કાવ્યના બે ભેદો પૈકી દશ્યકાવ્યમાં ભાવકવર્ગને ધારદાર સંવાદોની અને શ્રવ્યકાવ્યમાં કલાત્મક વર્ણનોની અપેક્ષા રહેતી હોય છે. એટલે દશ્યકાવ્યનો કવિ સંવાદો પરત્વે અને શ્રવ્યકાવ્યનો કવિ વર્ણનો પરત્વે પોતાની પ્રતિભા ખર્ચે એ સ્વાભાવિક છે. પરન્તુ ભાસ ખાસ કરીને 'પંચરાત્ર'ના સંદર્ભમાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારના કવિ પ્રસ્થાપિત થયા છે. નાટ્યકાર હોવાથી સંવાદો માટે એમની પાસે અપેક્ષા રહે, પણ એમણે તો આ 'પંચરાત્ર'માં બહુ જ કલાત્મક વર્ણનો આપી એ અપેક્ષા પણ પૂરી કરી છે.

---

* શ્રી શેવડે ગુરુજી ટ્રસ્ટ અને સંસ્કૃત વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજ. યુનિ., અ'વાદ દ્વારા આયોજિત 'ભાસ-પરિસંવાદ' (તા. ૨૦–૩૦ નવેમ્બર '૯૪)માં વાંચેલો લેખ.

'પંચરાત્ર'માં–ત્રણેય અંકોમાં જે વર્ણનો છે, તેમાં પ્રથમ અંકમાંનું યજ્ઞનું અને બીજા અને ત્રીજા અંકમાં છૂટા–છવાયા પ્રસંગોમાં આવતું યુદ્ધનું વર્ણન મુખ્ય છે. યુદ્ધના વર્ણનમાં કવિ સ્વતંત્ર નથી, કેમકે પ્રવર્તિત યુદ્ધમાં જે ઘટનાઓ બની, એ પૈકી જે રીતના વર્ણન થકી કથાપ્રવાહ આગળ વધી શકે અથવા તો કોઈ પાત્રનું આલેખન બાંધી શકાય એમ હોય, તે મુજબના વર્ણનો અહીં અપાયા છે. પરન્તુ પ્રથમ અંકમાં 'સ્થાપના' પછી મૂકેલા વિષ્કંભકમાં જે યુદ્ધનું વર્ણન છે, તેનાથી આગળના મુખ્ય કથાનક ઉપર કોઈ લાભ કે અસર પડવાની નથી એટલે ત્યાં કવિએ સ્વતંત્ર અને અભીષ્ટ રીતે પોતાની પ્રતિભા યોજી છે, પરિણામે આ વર્ણનમાં ભારે ચમત્કૃતિ અનુભવી શકાય છે.

અહીં આપણે એ ચમત્કૃતિ અનુભવીએ એ પહેલાં એક વાત ધ્યાન ઉપર લઈએ કે પંચરાત્રનો આ આખોય વિષ્કંભક અનેક રીતે ક્ષતિપૂર્ણ મનાયો છે. જેમકે :

૧. આ વિષ્કંભકમાં આવતું આગનું વર્ણન બહુ વિસ્તૃત છે. એથી સહૃદયોને અનુભવાતા રસમાં અવરોધ ઊભો થાય એમ છે.

૨. અહીં આગની ગરમી ભૂમિમાં નીચે સુધી પ્રસરી જતાં એક જ દરમાંથી સાપ નીકળતા વર્ણવ્યા છે. એવું માનીએ કે આગને લીધે સાપનું નીકળવું એ સ્વાભાવિક હોઈ શકે, પણ વધારે કે ઓછા નહીં પરન્તુ પૂરા પાંચ સાપનું નીકળવું એ ખૂબ જ અસ્વાભાવિક લાગે છે.

૩. વિષ્કંભકના આરંભમાં જ રંગમંચ ઉપર આવેલા પેલા બ્રાહ્મણો કુરુરાજની યજ્ઞસમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આપે છે. અને વળી, દુર્યોધને જે આ યજ્ઞ કર્યો છે, તેમાં ભારે માનવ સમુદાય ઉપસ્થિત છે, એવી છાપ ઊભી થાય તેવાં વર્ણનો કરે છે. એ પછી બાળકોની ચંચળતાને લીધે આગ લાગે છે, એ રીતનું અહીં વર્ણન છે, જે સ્વાભાવિક લાગે. પણ યજ્ઞશાળામાં આગ લાગી જાય અને ઉપસ્થિત લોકોના પ્રયત્ન પછી પણ એ શાન્ત ન પડે, એ કેવું કહેવાય? આટલી બધી માનવ અને સાધન બન્નેની સમૃદ્ધિ ધરાવતા રાજાની યજ્ઞશાળા આગમાં બળી જાય, અને આગ ત્યારે જ અટકે કે જ્યારે એને કંઈ બાળવાનું બાકી રહે જ નહીં; એ વર્ણન થોડુંક વિચિત્ર લાગે છે.

૪. તો વળી, આ આખાય વર્ણનનો સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરીએ તો એમાં ક્રમભંગ પણ દેખાય છે. જેમકે આરંભમાં (શ્લોક–૬, ૮) યજ્ઞશાળામાં બળતા પદાર્થોનું ચિત્રણ છે. એ પછી ક્રમિક રીતે યજ્ઞશાળાની બહારના વાંસ, તાડવૃક્ષ વગેરેને બળતા અને એથી અનુભવાતા દશ્યોનું વર્ણન આવે છે. આ

પછી (શ્લોક–૧૮માં) રહી રહીને પેલા બ્રાહ્મણો પૈકીનો પ્રથમ બ્રાહ્મણ યજ્ઞશાળામાં બળતા સ્રુવા–અરણી વગેરેને પોતાના સાથી–મિત્રોને દર્શાવી રહ્યો છે. આ પૂર્વેના વર્ણનમાં અગ્નિ એટલો તો પ્રચંડ બતાવાયો છે કે તે તાડ જેવા ઝાડના મૂળને પણ બાળી મૂકે છે તો એ પ્રચંડ અગ્નિમાં યજ્ઞશાળાના સ્રુવા વગેરે પાત્રો તો ક્યારનાય બળી જવા જોઈએ. તો પછી હવે આટલા વખત પછી એમને બળતા જોઈ જ કેવી રીતે શકાય ? એટલે આ વર્ણન પણ અજુગતું લાગે છે.

આ પરિસ્થિતિમાં પંચરાત્રના આ વિષ્કંભક ઉપર સૂક્ષ્મતાથી વિચાર કરતાં ઉપરની કહેવાતી ક્ષતિઓનું તો સમાધાન મળે જ છે; એ ઉપરાન્ત ભારે ચમત્કૃતિ પણ અનુભવાય છે. તે એ રીતે કે વિષ્કંભક વૃત્ત એટલે કે થઈ ચૂકેલી અને વર્તિષ્યમાણ એટલે કે થનારી ઘટનાઓનું નિદર્શન કરાવવા પ્રયોજાતો હોવાથી, અહીં પણ આ આગનું વર્ણન મહાભારત નામે વૃત્ત ઘટનાનું પૂરેપૂરું નિદર્શન કરાવે છે. વિચિત્રતા તો એ છે કે પંચરાત્રની પોતાની કથામાં મહાભારત યુદ્ધનો સ્વીકાર થયો નથી પણ આના જ બહુ વિસ્તૃત વિષ્કંભકમાં ખૂબ જ ચાતુર્યપૂર્વક પરંપરાગત મહાભારત યુદ્ધની કથાને એના ઘટનાક્રમ સાથે વણી લીધી છે.[1] અથવા એમ કહો કે આ આગનું વર્ણન એ તો મહાભારતયુદ્ધકથાના પ્રતીક તરીકે અહીં રજૂ કરવામાં આવ્યું છે.

પંચરાત્રની પ્રસ્તાવના–સ્થાપના પૂરી થતાં ત્રણ બ્રાહ્મણો રંગમંચ ઉપર પ્રવેશે છે. કુરુરાજની યજ્ઞસમૃદ્ધિ જોઈ એથી પ્રસન્ન બનેલા એ બ્રાહ્મણો યજ્ઞસમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આપતા જ હોય છે કે ત્યાં જ કેટલાક ચંચળ બાળકો યજ્ઞના અગ્નિની સાથે રમત કરતા નજરે પડે છે. બ્રાહ્મણો એમને રોકે ન રોકે ત્યાં તો એમની એ રમતને લીધે આગ લાગે છે અને જોત જોતામાં તો આખીય યજ્ઞશાળામાં અગ્નિ પ્રસરી જાય છે.

અહીં આ વર્ણનમાં એ જોવાનું છે કે યજ્ઞના પવિત્ર અગ્નિ સાથે રમત કરનારા બાળકો ચંચળ છે; એમણે જ આગ લગાડી છે અને એ આગે સહુપ્રથમ

---

૧. સરખાવો : वृत्तवर्तिष्यमाणाना कथांशानां निदर्शकः ॥

—પ્રા. પી. સી. દવે સાહેબે આગના આ વર્ણનમાં વપરાયેલા કેટલાંક ઉપમાન વાક્યો પરથી સ્પષ્ટપણે કૌરવ–પાંડવ કથાના ઈશારા અનુભવ્યા છે, આખીય મહાભારત કથા નહીં, એ અહીં નોંધવું જોઈએ. જુઓ, पंचरात्रम्‌ની પ્રસ્તાવના, પ્રકા. સરસ્વતી પુસ્તક ભંડાર, અ'વાદ, સન. ૧૯૮૬; પૃ. –૬.

યજ્ઞશાળાની પવિત્ર વસ્તુઓને જ બાળવાની શરૂઆત કરી દીધી છે. હવે, આને મહાભારત કથાના સંદર્ભમાં ઘટાવીએ તો કુરુવંશરૂપી પવિત્ર અગ્નિ સાથે ચેડા કરનાર દુર્યોધન–દુઃશાસન વગેરે બાળકો જ–અથવા કહો કે બાલીશો જ છે, એમણે યુધિષ્ઠિર આદિ સાથે વૈર દર્શાવીને પરિવારમાં અગ્નિ લગાડ્યો છે અને એ અગ્નિએ પરિવારના જ મહાનુભાવો કુન્તી, ગાંધારી, ભીષ્મ વગેરેને બાળવાની = દુઃખી કરવાની શરૂઆત કરી દીધી છે.[૨]

આમ અહીં અગ્નિના પ્રસારની સાથે સાથે મહાભારતની યુદ્ધ કથાનો પ્રસાર આરંભાય છે.

હવે આગળ જોઈએ તો અગ્નિ ફેલાવાથી જે પરિસ્થિતિ સર્જાઈ છે તેનું વર્ણન કરતાં પ્રથમ બ્રાહ્મણ જણાવે છે કે–"પાસે આવેલા શૂદ્રને બ્રાહ્મણ સહન નથી કરતો, તેમ યજ્ઞનો અગ્નિ નજીકના લૌકિક અગ્નિને સહન કરતો નથી."[૩] અહીં યજ્ઞનો અગ્નિ એટલે કે જે ચૈત્યાગ્નિ છે, તે યુધિષ્ઠિર વગેરે પાંડવોનું; અને લૌકિકાગ્નિ છે, તે કૌરવો = દુર્યોધનાદિનું ઉપમાન કહી શકાય.[૪] આગના પ્રસરણ દરમ્યાન હવે એવી સ્થિતિનું નિર્માણ થયું છે કે ચૈત્યાગ્નિ અને લૌકિકાગ્નિ જેમ એક–બીજાને સહી શકતા નથી, તેમ પેલી બાજુ મહાભારત કથામાં ઘટેલી કેટલીક ઘટનાઓથી હવે કૌરવ–પાંડવો પણ એક બીજાને સહી શકતા નથી એવી સ્થિતિનું નિર્માણ થઈ ચૂક્યું છે.

આમ છતાં, યજ્ઞનો કુંડ લીલા દર્ભથી વીંટળાયેલો હોવાને લીધે (આગ બધે ફરી વળી હોવા છતાં) અત્યન્ત બળી ગયો નથી, (સરખાવો–'नात्यर्थं प्लुष्टपृष्टा हरितकुशतया वेदी परिवृत्ता ।' तत्रैव) તેમ કૌરવ–પાંડવો જે સ્થળે રહે છે, તે હસ્તિનાપુરનું અન્તઃપુર (પેલા યજ્ઞકુંડની જેમ) લીલા દર્ભ એટલે કે ભીષ્મ અને વિદુર જેવા મહાનુભાવોથી વીંટળાયેલું હોઈને હજુ બળી શક્યું નથી, બલ્કે ટકી રહ્યું છે; એવો નિર્દેશ અહીં જોઈ શકાય છે.

દરમ્યાનમાં પેલું આગનું વર્ણન આગળ ચાલે છે. બીજો બ્રાહ્મણ બચાવ કાર્યમાં જોડાયેલા લોકોનું વર્ણન કરે છે. એ જણાવે છે કે–"ચારિત્ર્યથી ભ્રષ્ટ

---

૨. દૂતઘટોત્કચમાંની શકુનિને ઉદ્દેશી ધૃતરાષ્ટ્રે કહેલી આ ઉક્તિ અહીં ધ્યાન રાખવા જેવી છે—"तत्कुलस्यास्य वैराग्निर्बालिश्वपि न शाम्यति ।"–શ્લોક–૨૪.

૩. 'चैत्याग्निर्लौकिकाग्निं द्विज इव वृषलं पार्श्वे न सहते ।' अंक–१, श्लोक–६,

૪. યુધિષ્ઠિર વગેરે દેવતાઓના પુત્રો છે એવી મહાભારતપુરાણ પ્રસિદ્ધ માન્યતાની સાથે સરખાવતાં આ ઉપમાન ઉચિત બની રહે છે.

થનાર કુટુમ્બમાં રહેલા સગાને જ્ઞાતિના ડરને લીધે જેમ દૂર કરવામાં આવે તેમ આગના ભયને લીધે ગભરાયેલા લોકો અગ્નિને દૂર ખસેડે છે."[૫]

આને મહાભારતકથાના સંદર્ભમાં મૂકીએ. ચારિત્ર્યથી ભ્રષ્ટ એવા દુર્યોધન પ્રમુખ કૌરવકુટુંબમાં રહેલા પોતાના સગા દુર્યોધનને (એની જ્ઞાતિ = પરિવારની સાથે ક્યાંક સુમેળ સધાય નહીં એવા) ભયને લીધે ગભરાયેલો શકુનિ પાંડવોથી દૂર રાખે છે. પેલા અગ્નિને દૂર મૂકનારા મહાનુભાવો યજ્ઞમાં ભાગ લેવા સારુ દૂર દૂરથી પધારેલા છે, અને એમના શિરે જાણે કે અગ્નિને દૂર રાખવાની જવાબદારી આવી પડી છે, એવું મૂળમાં વાતાવરણ જામેલું છે. કદાચ એ આશયથી કે મહાભારત કથામાં દુર્યોધનને એના સ્વજનોથી દૂર રાખવાનું કામ પરદેશથી = ગાંધાર દેશથી પધારેલા શકુનિ ઉપાડી લે છે એ સૂચિત થાય. આમ અહીં એક તરફ પેલા આગના વર્ણનનો વિકાસ સધાય છે, તો બીજી બાજુ મહાભારતકથામાં ગાંધારરાજાની ઉપસ્થિતિ અને પરિવારજનોને એકબીજાથી દૂર રાખે તેવી વિવિધ ઘટનાઓનો નિર્દેશ અહીં મળી રહે છે.

હવે ત્રીજો બ્રાહ્મણ આગનું વર્ણન કરે છે. એ ઘીથી ભરેલી ગાલ્લીને શાન્ત પાડવા મથતા નિષ્ફળ લોકોનું વર્ણન કરે છે; અને એની ઉપમા બાળકથી ઉપરત બનેલી સ્ત્રી આંસુથી ભીંજાઈ ગઈ હોવા છતાં બાળક પ્રત્યેના પ્રેમને લીધે (મનમાં ને મનમાં) બળતી રહે છે, એમ કહીને આપે છે.[૬] આ ઉપરથી મહાભારત કથા માટે એમ સમજી શકાય કે બાળકથી ઉપરત એવી નારી જેવા–ભીષ્મ વગેરે બાળક (= દુર્યોધન કે ધૃતરાષ્ટ્ર) પ્રત્યેના પ્રેમને લીધે બહારથી ભીંજાયેલા = સુખી લાગતા હોવા છતાં મનમાં તો બળી જ રહ્યા છે એમ સૂચવાય છે.[૭] અર્થાત્ હવે ઘટનાક્રમે જે રીતે વળાંક લીધો છે, તેમાં લોકોની દષ્ટિમાં ભીષ્મ વગેરે ભલે

---

૫. अग्निरग्निभयादेष भीतैर्निर्वास्यते द्विजैः ।
कुले व्युत्क्रान्तचारित्रे ज्ञातिर्ज्ञातिभयादिव ॥–(અંક–૧, શ્લોક–૭).

૬. शकटी च घृतपूर्णा सिच्यमानापि वारिणा ।
नारीवोपरतापत्या बालस्नेहेन दह्यते ॥૧/૮.

૭. પ્રો. પી. સી. દવે આ ઉપમાન થકી કૌરવોના મૃત્યુથી બળતી ગાંધારી, પુત્રોના અકાળ મૃત્યુથી સળગી જતી દ્રૌપદી તેમજ અભિમન્યુના મૃત્યુથી દુઃખી થતી સુભદ્રાની યાદ સમજે છે; પણ એમ સમજવાથી આગના વર્ણનની સાથે સાથે પ્રવાહિત બનતી મહાભારત કથાનો ક્રમ ભંગ થતો હોઈ અમે આ પ્રકારની કલ્પના વિચારી છે.

સમર્થ મહાનુભાવો હોય, પણ એમના અંદરની સ્થિતિ એ છે કે એ લોકો કંઈ કરી શકવાની પરિસ્થિતિમાં રહ્યા નથી, એમનું સર્વસ્વ (= લૌકિકાગ્નિ) અગ્નિને શરણે થઈ રહ્યું છે, અને એથી એમનું મન બળ્યા કરે છે.

ફરી પાછો હવે પહેલા બ્રાહ્મણનો આગ વર્ણવવાનો વારો આવે છે. સમય પસાર થયો છે, એથી અગ્નિ પણ વૃદ્ધિ પામ્યો છે. એ વૃદ્ધિ પામેલા અગ્નિના વર્ણનમાં આ બ્રાહ્મણ જણાવે છે કે, 'યજ્ઞની ગાડીને બાળવા માટે એ તૈયાર છે. પણ સૂકા ઘાસમાં લીલોતરી હોઈને તે ધીરે ધીરે વામણો = મંદ પણ પડે છે. એટલામાં જ પવનનું ઝોકું આવે અને મંદ પડેલો એ અગ્નિ ઉગ્ર બને છે તથા રથના પૈડામાં પ્રવેશી જઈને હવે તો એ સૂર્ય જેવો ઉગ્ર બની ગયો છે.[૮]

પેલી બાજુ મહાભારત કથા ઉપર વિચાર કરીએ તો કુરુરાજ ધૃતરાષ્ટ્ર ચક્રવર્તી રાજા છે. એની હસ્તિનાપુર રૂપી ગાડીને લૌકિકાગ્નિ દુર્યોધન બાળી નાખવા ઉદ્યત બન્યો છે. દુઃશાસન વગેરે સૂકા ઘાસની મદદથી એ વૃદ્ધિ પામત, પણ ભીષ્મ, વિદુર, દ્રોણ જેવા મહાનુભાવો લીલોતરી તરીકે હાજર હોઈ એ ધીરે ધીરે વામણો થઈ રહ્યો હતો. એટલામાં જ પેલા દ્રૌપદી–સ્વયંવર સમયના કર્ણના અપમાન રૂપ પવનનો ઝોક આવે છે. દ્રૌપદીસ્વયંવરમાં અપમાનિત કર્ણ અને દુર્યોધન (ક્રમશઃ પવન અને અગ્નિ) સંયુક્ત બનતાં જ ફરી પાછો વૈરનો અગ્નિ ભભૂકી ઊઠે છે, એ અહીં સૂચવાય છે.

દ્રૌપદી સ્વયંવર સુધી પાંડવો છૂપાયેલા હતા. તે હવે દ્રૌપદી સ્વયંવરમાં બહાર આવી ગયા છે. આ ક્રમિક રીતે આગળ વધતી મહાભારત કથાને વહેતી રાખવા માટે હવે બીજો બ્રાહ્મણ મરણ પામેલા માનવીના શરીરમાંથી જેમ પ્રાણ નીકળે એમ દરમાંથી નીકળતા પાંચ સાપોને પોતાના બીજા બે સાથીદારોને દર્શાવી રહ્યો છે.[૯] અહીં આગને લીધે સાપનું દરમાંથી બહાર નીકળવું એ

---

૮. एतां चक्रधरस्य धर्मशकटीं दग्धुं समभ्युद्यतो
दर्भे शुष्यति नीलशाद्वलतया वह्निः शनैर्वामनः ।
वातेनाकुलितः शिखापरिगतश्चक्रं क्रमेणागतो
नेमीमण्डलमण्डलीकृतवपुः सूर्यायते पावकः ॥१–९॥

૯. वल्मीकमूलाद् दहनेन भीताः
तत्कोटरैः पञ्च समं भुजङ्गाः ।
समं विपन्नस्य नरस्य देहाद्
विनिस्सृताः पञ्च यथेन्द्रियाणि ।१–१०॥

વર્ણનમાં સ્વાભાવિકતા ઓછી લાગે છે; એમાંય વળી, એક નહીં, બે નહીં, પણ એકી સાથે પાંચ પાંચ સાપ ! આ થોડુંક વધારે પડતું કહેવાય. પણ કદાચ મહાભારત ઘટિત ઘટનાચક્રને જાળવી રાખવાનો સંકલ્પ લઈ બેઠેલા આપણા કવિ અહીં આ પ્રકારનું વર્ણન કરી રહ્યા છે, એમ માની શકાય.[૧૦]

મહાભારત કથામાં આગળ વધીએ તો હવે થોડાક સમય માટે ફરી પાછી હસ્તિનાપુરમાં, કૌરવ-પાંડવો વચ્ચે શાન્તિ રહે છે; પણ અગ્નિ હજુ બુઝાયો તો નથી જ. એટલે દ્યૂતક્રીડા, વનવાસ, અજ્ઞાતવાસ વગેરે ઘટનાઓ ઘટતી રહે છે અને છેલ્લે દર-દર વનમાં ભટકતા અને અત્યાર સુધી કોટર (-અજ્ઞાતવાસ)માં છૂપાયેલા પાંડવો યુદ્ધ કરવા સારૂ પ્રાણ = શક્તિ તરીકે બહાર આવી રહ્યા છે; ત્યાં સુધીનું ઘટનાચક્ર સૂચવવા માટે પેલા ત્રીજા બ્રાહ્મણના મુખે આ વર્ણન મૂકાયું છે-"યજ્ઞના પવન સાથેના અગ્નિ થકી બળતા વૃક્ષમાંથી બખોલરૂપી દેહમાં રહેલાં પક્ષીઓ પ્રાણની જેમ બહાર આવી રહ્યાં છે."[૧૧]

અહીં એવી વ્યંજના પણ છે કે પાંડવો યુદ્ધ માટે બહાર આવવા ઇચ્છતા નથી, પરંતુ અત્યારે જે પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થયું છે, તેમાં તો પોતાના ઘરને જ બળવાનો વારો આવ્યો છે. એટલે અત્યાર સુધી એક યા બીજી રીતે ચૂપ રહેતા પાંડવો અન્તે યુદ્ધ માટે બહાર આવી રહ્યા છે. આમ મહાભારત યુદ્ધની તૈયારી સુધીની ઘટના અહીં સૂચવાઈ છે

મહાભારત યુદ્ધ જાહેર થઈ ચૂક્યું છે, અને એના પ્રથમ તબક્કામાં જ જે પરિણામો આવવા લાગ્યાં છે, જાણે કે એમનો જે નિર્દેશ ન કરતા હોય, એ રીતનું વર્ણન હવે પછી અહીં મૂકાયું છે. જેમકે-એક સૂકા ઝાડને લીધે બળી જતા ફૂલ્યા-ફાલ્યા વૃક્ષોવાળા વનને જોઈ પહેલો બ્રાહ્મણ એક ચરિત્રહીન

---

૧૦. પ્રા. પી. સી. દવે સાહેબ આ પાંચ સર્પોના વર્ણનમાં 'પાંચ'ને સૂચક માની લાક્ષાગૃહમાંથી નીકળી ગયેલા પાંડવોનો નિર્દેશ સમજે છે. જે ઉચિત પણ છે. પરંતુ અમારી આ યોજના માટે એમ માનવા જતાં મહાભારત કથાનો ઘટનાક્રમ તૂટે છે; તો વળી, દરમાંથી પાંચ નહીં છ સાપનો નિર્દેશ કરવો ઉચિત રહેત, કેમકે કુન્તીમાતા પણ પાંચ પાંડવોની સાથે હતા, એમ કોઈ કહે, તો એનું સમાધાન આપવું મુશ્કેલ બની રહે. આથી અમે આમ વિચારીએ છીએ.

૧૧. दह्यमानस्य वृक्षस्य सानिलेन मखाग्निना ।
कोटरान्तरदेहस्थाः खगाः प्राणा इवोद्गताः ॥(१-११)।

પુરુષ = દુર્યોધનને લીધે બળી જતાં આખાય કૌરવ અને તદિતર અભ્યાગત કુળોને દૃષ્ટિમાંથી પસાર કરી લે છે.[૧૨]

બરાબર આ જ વખતે બીજો બ્રાહ્મણ યજ્ઞના અગ્નિથી સળગી ઊઠેલા અને પવનથી હલાવાયેલા ઊંચા–નીચા થતા વાંસડાઓ તરફ નજર કરે છે.[૧૩] એની આ નજરને સૂક્ષ્મતાથી જોઈએ તો મહાભારત યુદ્ધની આ પ્રથમ તબક્કાની પરિસ્થિતિનું ઇંગિત જોઈ શકાય. યુદ્ધ આરંભ થયાના આ દિવસોમાં ક્યારેક કૌરવપક્ષ તો ક્યારેક પાંડવપક્ષ પેલા વાંસડાઓની માફક ઊંચો કે નીચો = હારતો કે જીતતો દેખાય છે.

અને વળી, ત્રીજો બ્રાહ્મણ દુરાચારી કૂળમાં આવી પડેલો સજ્જન સ્ત્રી–દોષથી બળે, એમ એવું ઉપમાન આપીને ફરી પાછો ઝાડ પર ચોંટેલી સૂકી વેલીથી વીંટળાયેલા વૃક્ષને વર્ણવે છે.[૧૪] આ વર્ણનમાં મહાભારત યુદ્ધ દરમ્યાન મરણને શરણ થયેલા નિર્દોષ મહાનુભાવો–મહારથીઓનો નિર્દેશ સ્હેજે કલ્પી શકીએ એમ છીએ.

હવે, આગના વર્ણનનો અન્તિમ તબક્કો આવે છે: જેમાં પહેલો બ્રાહ્મણ પેલા બીજા બે સાથી બ્રાહ્મણોને બીજું દૃશ્ય બતાવતાં કહે છે–"વૃક્ષ, છોડ અને ઝાંખરાવાળા આ જાણે કે ધરાઈને આહાર કરી, આ અગ્નિ દર્ભને માર્ગે નદીમાં જાણે કે આચમન કરવા માટે ઊતરી રહ્યો છે."[૧૫]

આ વર્ણનમાં અગાઉ ઉપમાનો પ્રયોજ્યાં હતાં તેવાં કોઈ ઉપમાનો પ્રયોજ્યાં નથી. સીધું વર્ણન જ છે. મહાભારત કથાના સંદર્ભમાં આને જોઈએ તો યુદ્ધમાં વૃક્ષ, છોડ અને ઝાંખરા જેવા નાના–મોટા અનેક રથી–મહારથી

---

૧૨. शुष्केणैकेन वृक્ષેण वनं पुष्पितपादपम् ।
कुलं चारित्रहीनेन पुरुषेणेव दह्यते ॥ (१–१२)

૧૩. एते वातोद्धता वंशा दह्यमाना मखाग्निना ।
भाग्यानीव मनुष्याणामुन्नमन्ति नमन्ति च ॥ (१–१३)

૧૪. लतया संक्तया स्कन्धे शुष्कया वेष्टितस्तरुः ।
निविष्टो दुष्कुले साधुः स्त्रीदोषेण दह्यते ॥ (१–१४)

૧૫. वनं सवृक्षक्षुपगुल्ममेतत् प्रकाममाहारमिवोप भुज्य ।
कृशानुसारेण हुताशनोऽसौ नदीमुपस्प्रष्टुमिवावतीर्णः ॥ (१–१५)

લોકોનો ખાતમો કર્યા પછી હવે યુદ્ધનો અગ્નિ દર્ભને = ભીષ્મને બાળી એટલે કે હણીને શાન્ત પડવા માટે નદીમાં ઊતરી રહ્યો છે. અર્થાત્ ભીષ્મવધ સુધીની મહાભારત કથાનો નિર્દેશ અહીં જોઈ શકાય છે.

આમ મહાભારત યુદ્ધનો મધ્યભાગ વર્ણવી હવે એના અન્તિમ તબક્કાનું નિદર્શન કરતું વર્ણન આ પછીના શ્લોકમાં આવે છે.[૧૬] અહીં 'चिरं मूले दग्धः परशुरिव रुद्रस्य पतति ।' અર્થાત્ લાંબા સમયથી મૂળમાં બળી રહેલા લાંબા તાડના વૃક્ષ (વિસ્તૃત એવા કૌરવકુળ)ને રુદ્રના કુહાડાની જેમ પટકાઈ જતું વર્ણવી લાંબા સમયથી એટલે કે અઢાર-અઢાર દિવસથી ચાલતા મહાભારત યુદ્ધનો અન્ત સૂચવી દીધો છે.

અને છેલ્લે આ આગના વર્ણનનો ઉપસંહાર કરતાં એક બાજુ યજ્ઞશાળામાં લાગેલી આગની તો બીજી બાજુ મહાભારતના યુદ્ધના અન્ત પછીની સ્થિતિનું માર્મિક વર્ણન આપ્યું છે. શાન્ત પડતા અગ્નિને અહીં પેલો ત્રીજો બ્રાહ્મણ સજ્જનના ક્રોધની સાથે સરખાવે છે અને જણાવે છે[૧૭] કે વૈભવ ઘસાઈ જતાં જેમ સજ્જનની દાન કરવાની શક્તિ નાશ પામે, તેમ ઈંધણ ખલાસ થઈ જવાથી અગ્નિનું બળ નાશ પામ્યું છે.

અહીં યજ્ઞશાળામાં જેમ અગ્નિ શાન્ત થવાનું કારણ બીજું કાંઈ નથી, પણ બાળવા યોગ્ય પદાર્થોનો (=ઇંધણનો) અભાવ અગ્નિને શાન્ત પાડવામાં કારણ બની રહ્યો છે, તો પેલા મહાભારત યુદ્ધમાં પણ એના શાન્ત થવાનું કારણ શત્રુરૂપી ઇંધણનો અભાવ જ છે. ભીષ્મ, દ્રોણ, શલ્ય, કર્ણ વગેરેને હણ્યા પછી બાકી રહેલો દુર્યોધન પણ હવે તો હણાઈ ચૂક્યો; એટલે મહાભારત યુદ્ધ શાન્ત પડ્યું છે, એવું કલ્પન સ્હેજે થઈ શકે છે. તો વળી, પહેલો બ્રાહ્મણ 'સ્વભાવથી મજબૂર વ્યસની વ્યક્તિ છેવટે ઘરવખરી પણ વેચી મારે, એમ આ અગ્નિ પણ યજ્ઞના સ્રુવા, અરણી, દર્ભ વગેરેને ખાઈ રહ્યો છે; એમ કહીને જાણે કે મહાભારત યુદ્ધના સ્વભાવથી મજબૂર એવા આ કૌરવ-પાંડવ યોદ્ધાઓ કે

---

૧૬. गतो वृक्षाद् वृक्षं विततकुचचीरेण दहनः
कदल्या विप्लुष्टं पतति परिणामादिव फलम् ।
असौ चाग्रे तालो मधुपटलचक्रेण महता
चिरं मूले दग्धः परशुरिव रुद्रस्य पतति ॥ (१–१६)

૧૭. एतदग्नेर्बलं नष्टमिन्धनानां परिक्षयात् ।
दानशक्तिरिवार्यस्य विभवानां परिक्षयात् ॥ (१–१७)

જેમણે પોતાની ઘરવખરી એટલે કે પિતરો, પિતરાઈ ભાઈઓ, સગા-સમ્બન્ધીઓ વગેરેને મારી નાખ્યા છે; તેનો તિરસ્કાર પૂર્વક નિર્દેશ કરતા હોય, એમ લાગે છે.

અને છેલ્લે અંગ-ભંગ થયેલા નદી કિનારે ઊભા વૃક્ષને બળી ગયેલા બીજા વૃક્ષોને જળની અંજલિ આપતું વર્ણવીને પેલા મહાભારત યુદ્ધના અન્તે સ્વજનો રૂપી અંગોને ગૂમાવી બેઠેલા પરન્તુ પોતે બચી ગયેલા પાંચ-પંદર મહાનુભાવો દિવંગત સ્વજનોને જળની અંજલિ આપતા આલેખ્યા હોય, તેવા સ્વાભાવિક વર્ણનનું પ્રતિબિમ્બ સહૃદયના હૃદયમાં પડે છે.

આમ પંચરાત્રના આ વિષ્કંભક, કે જેમાં પ્રાથમિક દૃષ્ટિએ અનેક ક્રમભંગ કે ઉણપો દેખાતી હતી, તેને આ પ્રતીક યોજનાથી સરસ કાવ્ય તરીકે રજૂ કરી શકાય છે. વળી, આ પ્રતીક-યોજનાથી એક બાજુ પંચરાત્રના કથાવસ્તુમાં મહાભારત યુદ્ધને ન સ્વીકારીને કવિએ ભારે ક્રાન્તિ કરી પરંપરા સામે કંઈક વિશેષ સાહસ કર્યું છે; તથા એ સાહસમાં પણ પરંપરાગત મહાભારત યુદ્ધ કથાને ગર્ભિત રીતે સમાવી લઈ ભારે ચમત્કાર સર્જ્યો છે એમ-બન્ને રીતે આ લાંબો વિષ્કંભક કવિના એક સરસ અને સફળ આયોજન તરીકે અનુભવી શકાય છે.

૮. 'રમ્યા રામાયણી કથાનું' સાર્થક્ય

—અભિષેક નાટકના આધારે

ડૉ. ડી. જી. વેદિયા

પાટણ (ઉ. ગુ.)

कूजन्तं राम रामेति मधुरं मधुराक्षरम् ।
आरुह्य कविताशाखं वन्दे वाल्मीककोकिलम् ॥

વાલ્મીકિ કોકિલના પંચમ સૂરીય મધુર કૂજનરૂપ રામાયણ આદિકવિનું આદિકાવ્ય છે. ઇતિહાસ અને આર્ષ મહાકાવ્ય તરીકે મૂલવતાં રામાયણમાં કોઈક સત્ત્વ છે, જે તેને काव्यं कल्पान्तरस्थायि બનાવે છે. તેના આદર્શ, વિવિધ પ્રકારે ભક્તિના ઉત્કૃષ્ટ અને ઉદાહરણીય ચિરંતન પાત્રો, કૌટુંબિક જીવનનાં પ્રશ્નો અને તેના સમાધાન આ કાવ્યને લોકપ્રિય બનાવે છે. તેની લોકપ્રિયતાએ જ લોકોને તેના મધુર શ્રવણ માટે ષટ્પદની માફક અધીર બનાવ્યા. પાઠકોએ તેમાં 'ઘણું ઘણું ઉમેર્યું'. તેને ભારતના તીર્થધામોની યાત્રા કરાવી. અને દેશવિદેશમાં અનેક સ્થાનોએ તેના ધામ બનાવ્યા. પરિણામે અનેક રામાયણો રચાયા, અનુવાદો થયા, સારગ્રન્થો રચાયા. આખ્યાન શૈલીએ કથાકારોને, સમરાંગણમાં ભાટચારણોને અને મુમુક્ષુઓને પઠન મનન અને નિદિધ્યાસન તરફ દોર્યા. તેના ચિંતને કોઈને આધ્યાત્મિકતાનું દર્શન કરાવ્યું તો કોઈને સમાજને સ્વસ્થ રાખવાનો કિમિયો જડયો, તો કોઈને વિવેક જાગૃત થતાં સ્વ–પર અર્થની સિદ્ધિ અને વ્યક્તિત્વનો વિકાસ સાધી માનવોત્તર થવાનો રાહ જડયો. આ જ દષ્ટિવૈવિધ્યે તેના વિવિધ અર્થઘટનોને જન્મ આપ્યો. મૂળ રામકથાનું અંતિમ સંસ્કરણ થતાં સુધીમાં તો તેનું ઈ. સ. પૂ. ૮૦૦ થી ઈ. સ.ના ૨૦૦ થી ૪૦૦ વર્ષની કથાયાત્રાએ મૂળ કલેવર બદલી નાખ્યું. તેમાંથી મૂળ કથા અંતિમ સંસ્કરણ, વિવિધ વાચનાઓ અને આવૃત્તિઓ, સમસ્યાઓનું સંગ્રહસ્થાન બતાવ્યું. આ સમસ્યાઓએ સંસ્કૃત અને સંસ્કૃતેતર ભાષાના કવિઓને તેના ઉકેલ માટે સાહિત્ય સર્જન કરવા પ્રેર્યા. ગદ્ય, પદ્ય, મિશ્રકાવ્યો–ચંપૂ વગેરેના આદિ, સ્રોત તરીકે રામકથા आधारः परमं कवीनाम् બની. આ રમ્યા રામાયણી કથાને નાટયકાર ભાસે પ્રતિમા અને અભિષેકમાં અભિનવ આકાર આપ્યો. પ્રતિમા નાટકમાં ભાસે રામાયણની રામકથામાં કુટુંબને વિશૃંખલિત કરતી બાબતો અને આદર્શ કૌટુંબિક જીવન વચ્ચેની વિસંવાદિતા ટાળવા કૈકેયીના પાત્રને ચાવીરૂપ ગણી રામાયણીકથાના રમ્યા વિશેષણનું સાર્થક્ય જાળવ્યું. કૈકેયી કે ભરત તરફ કોઈના ય મનમાં સ્વસ્થ અને આદર્શ કુટુંબ તરફ

કોઈ જ આશંકા કે અંદેશો ન રહે તેવું વાતાવરણ સર્જ્યું. नाटकं ख्यातवृत्तं स्यात् પણ જળવાયું અને રામકથાનું રમ્યત્વ क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैतिની પ્રતીતિ થતાં રામકથા વિષે तदेव रूपं रमणीयतायाःનું કવિદર્શન વાચક, શ્રોતા કે દર્શકને મન પરમદર્શન બની રહ્યું. કૈકેયી 'दाराः' બની નહીં. અલબત્ત રામાયણી રામકથાના ઘણાં વિધાનો કૈકેયીને 'दाराः' સ્વરૂપે કૌટુંબિક મતભેદ અને મનભેદ સર્જનાર પાત્ર તરીકે રજૂ કરે છે. બહુપત્ની સમાજ અને કૌટુંબિક જીવનની સમસ્યા વાલ્મીકિએ રજૂ કરી રામને તે વચ્ચે સ્વસ્થ બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

ભાસે જર અને જમીનના સમન્વય રૂપ રાજ્યને હસ્તગત કરવાની લાલસાથી રમાયેલી રાજરમતને વાલ્મીકિના રામાયણની કથાની વિસંવાદિતાનું મૂળ ગણી કૈકેયી–ભરતમાંથી નિર્મૂળ કરી. રામને શુદ્ધ, પરિશુદ્ધ અને અભિશુદ્ધ બતાવવા પ્રયત્ન કર્યો. રામને અભિષેક નાટક દ્વારા જાહેર જીવનમાં રાજનૈતિક અને કૌટુંબિક–અંગતજીવનને શુદ્ધ અને ગુણધર્મ રાજા અને પતિ વચ્ચે વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વને લોકોત્તર બનાવવાનો અને તે દ્વારા દિવ્યત્વના પંથે કદમ બ કદમ આગળ વધવાનો રાહ ચીંધ્યો છે.

ભાસે અયોધ્યાકાંડ, કિષ્કિન્ધાકાંડ, સુંદરકાંડ અને લંકા કે યુદ્ધકાંડને કથાનકની નવી સંઘટ્ટના માટે આધાર બનાવી રામ, સુગ્રીવ અને વિભીષણના અભિષેકની તત્ત્વ પરીક્ષા અને રાજત્વના ગુણધર્મ, રાજાનો આદર્શ અને વ્યવહારને સમજી તેની સંવાદિતા સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ઐન્દ્ર મહાભિષેકના ચીલે થતા અભિષેકથી રાજસૂય–राजा सूयते अस्मात् થાય અને વ્યક્તિ રાજત્વનો અંગીકાર કરે. આ રાજત્વને પ્રાપ્તિ અને માન્યતા बहुजनहिताय અને वसुधैव कुटुम्बकम्ની ભાવનાને મૂર્ત બનાવે, સમાજને સ્વસ્થ બનાવે. કુટુંબનું ઐક્ય પ્રસ્થાપિત કરે. કુલધર્મોનું રક્ષણ થાય. સમાજમાં સુરક્ષા અને સુશાસનની પ્રતીતિ સૌને થાય. राजा राजते: ને બદલે राजा प्रकृतिरञ्जनात् બનવા 'युक्तः प्रजानाम् अनुरञ्जने स्याः' 'ઉપદેશને ગ્રહણ કરી તદનુસાર વર્તી 'રામરાજ્ય'નો આદર્શ ચરિતાર્થ કરે. આ જ દૃષ્ટિ રામકથા, રામ અને અભિષેકને काव्यं कालान्तरस्थायित्व કાવ્યક્ષેત્રે બક્ષે છે.

વાલ્મીકિની રામકથા અને અભિષેક :

સીતાહરણ બાદ રામે આદરેલી શોધમાં દક્ષિણ ભણી આગળ વધતાં ઋષ્યમૂક પર્વત પાસે સુગ્રીવે એ નવી વ્યક્તિઓને જોઈ હનુમાનને તપાસ કરવા મોકલ્યા. એ નવી વ્યક્તિઓની વિશ્વસનીયતા અને સુગ્રીવની સમ પરિસ્થિતિ જોઈ બન્નેની મૈત્રી ઉપકારક બને તેમ લાગતાં રામ–સુગ્રીવની અગ્નિની સાક્ષીએ મૈત્રી થઈ. નરપતિ અને વાનરપતિઓની પત્નીઓ સીતા અને રૂમાના રાવણ અને વાલિએ હરણ કર્યાં છે. રામ યુવરાજ થતા રહી ગયા અને સુગ્રીવ થોડો વખત રાજા બની

ચૂક્યો હતો. બે સમદુ:ખિયાના પરસ્પર સહાયભૂત થવાના કોલ અને હિમાલયના વનના સપ્તતાલભેદને સુગ્રીવનો રામ ઉપર વિશ્વાસ વધાર્યો. વાલિને પડકારતાં બંને સમાન દેખાવવાળા હોઈ રામ સુગ્રીવને તારવી ન શકવાથી માર ખાઈ સુગ્રીવ પાછો ફર્યો. વાલિની સુવર્ણ પુષ્પમાળા અને સુગ્રીવની ગજપુષ્પની માળાના આધારે સુગ્રીવને ઓળખી વાલિને રામે છુપાઈને માર્યો. તારા વગેરે સ્ત્રીવર્ગે ભારે વિલાપ કર્યો. મરતાં મરતાં વાલિએ અંગદને સુગ્રીવને સોંપ્યો. સુગ્રીવની આજ્ઞાથી અંગદ હનુમાન દક્ષિણમાં આગળ વધતાં જટાયુના ભાઈ સંપાતિ એ આપેલી માહિતીના આધારે લંકામાં સીતાને શોધવાનું નિશ્ચિત થયું.

અભિષેક નાટકમાં ભાસે ખાસ પરિવર્તન કર્યાં નથી. પરંતુ અહીં સુગ્રીવને પહેરાવાયેલી ગજપુષ્પમાળાનો ઉલ્લેખ નથી. વાલ્મીકિએ રામના બાણ ઉપરના નામાક્ષરથી રામે તેને માર્યો હોવાનું જાણી શકે છે. વાલ્મીકિનો વાલિ શાસ્ત્રાર્થ કરે છે. ભાસનો વાલિ રામના ખુલાસાથી સંતોષ પામે છે. વાલ્મીકિના વાલિના મૃત્યુ પ્રસંગે સ્ત્રીવર્ગનું આક્રંદ છે. ભાસના અભિષેકના વાલિનું મૃત્યુ વીરોચિત છે. સ્ત્રીવર્ગનો વિલાપ નથી.

ભાસે વર્ણેલી સમસ્યા :

ભાસે વાલિવધના પ્રસંગનું ઔચિત્ય સમસ્યા રૂપે વર્ણ્યું છે. વાલ્મીકિના રામ વાલિને કહે છે–

> न मे तत्र मनस्तापो न मन्युर्हरिपुंगव ।
> वागुरभिश्च पाशैश्च कूटैश्च विविधैर्नराः ॥ (कि. 18–37)

(૧) વાનર–શાખામૃગ–પશુ હોવાથી જાળમાં ફસાવી, બાંધીને કે છપળથી મારી શકાય. આ 'ધર્મ્યવધ' છે.

(૨) तद्‌भवात् दण्डसंयोगादस्माद्‌विगतकल्मषः ।
गतः स्वां प्रकृतिं धर्म्यां दण्डदिष्टेन वर्त्मना ॥ (कि. 18–62)

દંડ્ય વ્યક્તિને દંડ દેવો તે ધર્મ છે. તેનાથી દંડ આપનાર અને દંડનો ભોગ બનનાર શુદ્ધ થાય છે–

> दण्ड्ये यः पातयेद् दण्डं दण्ड्यो यश्चापि दण्ड्यते ।
> कार्यकारणसिद्धार्थावुभौ तौ नावसीदतः ॥ (18-61)

ભાસે અભિષેક નાટક રાજધર્મને અનુલક્ષીને રચેલું છે. આથી નાન્દી શ્લોકમાં બાલકાંડમાં–વિશ્વામિત્રને સહાયભૂત થવા જતાં તાડકાવધ–સ્ત્રીવધ કર્યો. અરણ્ય કાંડમાં વિરાધ, ખર, દૂષણ વગેરેને માર્યા, અને રાવણને મારશે. તેનો

ઉલ્લેખ કરી નર–વાનર–રાક્ષસના સામ્રાજ્યનો નિર્દેશ કર્યો છે. માનવો ઉપર અંકુશ જમાવવા આર્યાવર્તને છેડે તાડકાને મૂકી સામ્રાજ્ય વિસ્તારવાની રાવણે નેમ રાખી. દંડકારણ્ય–વિંધ્યની પેલે પાર દક્ષિણાપથમાં માનવ વસાહત આગળ ન વધે તે માટે વિરાધ, ખર, દૂષણ વગેરે રાક્ષસોની ચોકીઓ શૂર્પણખાના નેતૃત્વ નીચે રાખી નર દુર્ગ અને વન દુર્ગથી લંકાને સુરક્ષિત બનાવી. વચ્ચે વાલિનો કાંટો કાઢવો શક્ય ન લાગવાથી સંધિ કરી મિત્રને વચ્ચે બફર સેટમાં રાખી મિત્ર–નર દુર્ગથી રાવણે સુરક્ષા વધારી. સાગરમાં સુરક્ષા ગોઠવી. જળદુર્ગનો ઉપયોગ કર્યો. પરિખા અને કૃત્રિમ દુર્ગથી લંકાની સુરક્ષા રાવણને અજેય બનાવે છે. કુબેરનું પુષ્પક હર્યું. મહાદેવનું વરદાન મેળવ્યું અને દેવોને ડરાવી દૂર રાખ્યા રાવણનું સામ્રાજ્યવાદી અને સાંસ્કૃતિક આક્રમણ સામે જાણે ઝઝુમવાનો રામનો નિર્ણય બલ્કે રાજા દશરથનો આદેશ હોય તેવો રામકથાનો રાજધર્મ–રાજનીતિનો નિર્દેશ અભિષેકમાં ભાસે ચરિતાર્થ કર્યો છે.

દંડકારણ્યમાં રાક્ષસોની સાફસૂફી, શૂર્પણખાના નાકકાન કાપવાં, ઋષિઓના આશ્રમો, ગુપ્તચરોની પ્રચ્છન્ન જાળ, અરણ્યવાસના મિષે રાવણને ભ્રમમાં રાખવો અને વાલિવધ દ્વારા વનદુર્ગ અને નરદુર્ગનું ભેદન કરવું એ રામની રાજનૈતિક ચાલ છે. સુગ્રીવની મૈત્રી તે નરપતિની વાનરપતિ દ્વારા રાક્ષસપતિને સકંજામાં લેવાની ચાલ છે. આના પરિણામે સીતા–છાયા સીતા હોવાની કલ્પનાને રામકથામાં જન્મ આપ્યો હશે.

વાલિના પ્રચ્છન્ન વધે ધર્મશાસ્ત્ર અને અર્થશાસ્ત્રનો વિવાદ જગાવ્યો છે. રામે–

वागुराच्छन्नमाश्रित्य मृगाणामिष्यते वधः ।
वध्यत्वात् मृगत्वाच्च भवाञ्छन्नेन दण्डितः ॥ (અ. ૧/૧૯)

દ્વારા પ્રચ્છન્ન વધનો બચાવ કર્યો છે. તો अगम्यागमनेन 'दण्डय' સિદ્ધ કરી अदण्डयो नैव दण्ड्यते એવો ક્ષાત્રધર્મ બતાવ્યો છે. પરંતુ નરસમાજનો ધર્મ–કાયદો વાનર સમાજને લાગુ પડે ખરો ? વાલિના 'एषोऽस्माकं धर्मः' દ્વારા આદિમાનવ જાતનો ગોધર્મ–પશુધર્મ જ્યાં કનિષ્ઠની પત્નીના ભેદ સિવાયના સમાજમાં

भवता वानरेन्द्रेण धर्माधर्मौ विजानता ।
आत्मानं मृगमुद्दिश्य भ्रातृदाराभिमर्शनम् ॥

આગળ ધરી न त्वेवं हि कदाचिज्ज्येष्ठस्य यवीयसो दाराभिमर्शनम् કહી રામે 'નિયોગ'ની પ્રથાનો આધાર લઈ વાલિને દંડ્ય ઠરાવ્યો. કારણ

વાલિ-ધર્માધર્મ જાણતો હતો છતાં મૃગવત્ આચરણ કર્યું. તે બદલ ભાસનો વાલિ જાણે નિરુત્તર બન્યો. પરંતુ એક સંસ્કૃતિ, રાજ્ય કે સમાજના ધારાધોરણ બીજી સંસ્કૃતિ, રાજ્ય કે સમાજમાં લાગુ પાડી શાસન-દંડચને દંડ દેવાનું વર્ણન ધર્મ કે રાજધર્મને ઉચિત નથી જ. તેની પ્રતીતિ લોકોત્તર રામ કે અવતારી રામ કરાવી શકે તેમ નથી. હા ભક્તિ તેને ઉચિત માનવા પ્રેરે ખરી.

આમ ભાસ વાલિવધના ઔચિત્યની સમસ્યા પ્રથમ અંકમાં ચર્ચે છે. સુગ્રીવનો રાજપદે અભિષેક, અંગદનું યુવરાજ પદ વાનર સમાજમાં એકતા સર્જે છે. રાજનૈતિક સુરક્ષા સ્થાપે છે. બે સંસ્કૃતિ નર-વાનરનો સમન્વય વિકાસનું ક્ષેત્ર વિસ્તારે છે. વિશ્વામિત્રની આશ્રમભૂમિથી ઋષ્યમૂક-કિષ્કિન્ધાના ક્ષેત્રને પરચક્રના ભયથી મુક્ત કરે છે. વીર વાલિની વીરગતિને ઉચિત પરિવર્તન કર્યું છે. જોરૂ અને જમીનના પ્રશ્નને સંઘર્ષનો મુદ્દો વાલિ-સુગ્રીવ વચ્ચે છે તો સાંસ્કૃતિક આક્રમણને દૂર કરવાનું રામનું વિદેશનીતિને અનુરૂપ રાજશાસનના ભાગરૂપે વાલિ વધનું કાર્ય ઔચિત્ય ધરાવે છે. રામની આ રાજનીતિ છે.

સુંદરકાંડ અને અભિષેક :

અભિષેક નાટકના બીજા અને ત્રીજા અંકની વસ્તુકથાનો સ્રોત વાલ્મીકિકૃત રામાયણનો સુંદરકાંડ છે.

સીતાની શોધ, દક્ષિણ દિશામાં અંગદ-હનુમાનનું આગળ વધવું, હનુમાનનું લંકાગમન, અશોકવાટિકામાં સીતાદર્શન, પરિચય માટે ચિંતન, રાવણનું આગમન, સીતાને રાવણ દ્વારા અપાયેલાં પ્રલોભન, સીતાએ કરેલો પ્રતિવાદ, સીતાને સમજાવવા રાક્ષસીઓને કહી રાવણનું જવું, રામલક્ષ્મણને યાદ કરી સીતાનું હૃદયદ્રાવી આક્રંદ, ત્રિજટા દ્વારા સ્વપ્નકથન થકી સીતાને આશ્વાસન, મુદ્રિકાના અભિજ્ઞાતપૂર્વક રામલક્ષ્મણનું વર્ણન, સીતાને થયેલી પ્રતીતિ અને હનુમાન ઉપર જન્મેલો વિશ્વાસ, હનુમાનની સાથે લઈ જવાની તત્પરતા અને રામ જાતે આવી લઈ જાય તેવી સીતાની ઇચ્છા, પાછા ફરતા હનુમાનને અભિજ્ઞાન તરીકે અપાયેલો ચૂડામણિ અને વિશ્રંભ ઘટના દ્વારા રામને અપાયેલી પ્રતીતિ, હનુમાનને સસ્નેહ-વિદાય, અશોકવાટિકા ધ્વંસ, પકડાયેલા હનુમાનનો દૂતવધ અનુચિત હોવાથી લાંગુલદહન, હનુમાન દ્વારા લંકાદહન, પાછા આવતાં સમગ્ર ઘટના જાણી વાનરો દ્વારા મધુવનમાં ઉજવણી, રામ-હનુમાનનું મિલન વગેરે ઘટનાઓ અભિષેકની રામકથા સાથે મહદંશે સામ્ય ધરાવે છે. પરંતુ—

અહીં અભિષેક શંકુકર્ણ દ્વારા અશોકવાટિકા ધ્વંસની જાણ કરવામાં આવી છે. મૈનાક દ્વારા હનુમાનનું સ્વાગત, સુરસા દ્વારા હનુમાનના બળની પરીક્ષા

(પં. સાતવળેકર કહે છે તેમ રાડારમાં હનુમાનનું પકડાઈ જવું), સિંહિકાવધ, લંકાની દેવી દ્વારા પ્રવેશ પ્રતિબંધ, ત્રિજટા સ્વપ્નકથન અને વાલ્મીકિએ કરેલાં કવિત્વપૂર્ણ વર્ણનો ભાસે ટાળ્યાં છે. લાંગુલદીપનની વાત કરી છે, પણ લાંગુલદહન કે લંકાદહન રજૂ કરવું તેમને ઉચિત લાગ્યું નથી. વાલ્મીકિની રામકથામાં વર્ણવાયેલા રાવણના અંતઃપુરના વૈભવનો સંકેતમાત્ર કર્યો છે.

સુગ્રીવની આજ્ઞાથી વાનરો ટુકડીઓમાં વહેંચાઈ જઈ વિભિન્ન દિશામાં ઉપડયા. અંગદ-હનુમાન દક્ષિણમાં निष्ठितधर्मं कार्यस्य બજાવવા ઉપડયો. રાવણનો વૈભવ અને રાવણનું વિમાર્ગે સંચરવું બંને નોંધ હનુમાન લે છે—

एतां प्राप्य दशग्रीवो राजलक्ष्मीमनुत्तमाम् ।
विमार्गप्रतिपन्नत्वाम् ध्यापादयितुमुद्यतः ॥ (II–3)

અશોકવનમાં મેઘઘટામાં છૂપાયેલી ચમકતી વિદ્યુત્ સમી સીતાનું દર્શન, सङ्गुदस्ततोदरी सीता 'अपास्य भोगान् मां च चैव श्रियं च महतीमिमाम् । मनुषे न्यस्तद्धया नैव वश्यत्वमागन्त ॥' હોવાથી प्रवमहो देवस्य विघ्नक्रिया ની રાવણને સીતાને સમજાવવામાં મળેલી નિષ્ફળતા, હનુમાનને રાવણ જીવતો હોવામાં જણાતો विपरीतः खलु धर्मः, સીતાને હનુમાને 'जयत्वयिववा' ઉચ્ચારણ સાથે પ્રેષિત रुचद्विचित्यर्थं हनुमान् नाम वानरः નું અભિજ્ઞાન, विरहपरिश्रमोऽपि (मे) सफलः संवृत्तः સુગ્રીવ-રામની મૈત્રી જાણી જન્મેલો વિશ્વાસ, સીતાએ પોતાની દશા જણાવી રામને દુઃખી ન કરવા હનુમાનને કરેલી વિનંતી અભિષેકમાં નોંધપાત્ર છે. હા, અહીં સીતાએ ચૂડામણિ આપ્યો નથી. વિશ્રાંતિ ઘટના કહી નથી.

અશોકવાટિકાધ્વંસ અને રાક્ષસોની સંહારલીલા, રથ ઉપર કૂદી ગળું દૂંપી નાખવું વગેરે યુદ્ધમાં વીટાણાં વધો વા વિજયોऽથવા તે વધાવનારા ક્ષાત્રધર્મને આવું क्षुद्रकर्म ईषत् मनोज्ञरः (II–9) ઇન્દ્રજીતના બ્રહ્માસ્ત્રની હનુમાને જાળવેલી આમન્યા અને હનુમાનનું બંધાઈ જવું વાલ્મીકિને અનુસરીને છે.

હનુમાનજીનું દૂતત્વ :

હનુમાનનું દૂતત્વ અને વિભીષણને દેશનિકાલ, લંકાના રાજપદે વિભીષણનો અભિષેક, રાવણના કુટુંબ કલેશનું છિદ્ર-એકને ખાતર રાક્ષસ કુળને હોમવાની રાવણની નીતિ સાથે વિરોધ જગાવી શત્રુના નરદુર્ગને ભેદવો, રામ-વિભીષણને નજીક લાવવાનું હનુમાનનું કાર્ય ભાસે અભિષેકમાં લક્ષ્ય બનાવ્યું છે. લંકામાં પ્રવેશ કરવો એ દેવ કે દાનવો માટે દુષ્કર છે. ત્યાં હનુમાનનો પ્રવેશ, અશોક વાટિકા ધ્વંસ-સુરક્ષા ભેદન, આંતરિક ફાટફૂટ, લંકાદહન રાવણ સામે રાક્ષસકુળનો

વિરોધ જગાવવા લાંગુલદીપન ચિનગારી રૂપે છે. स्फुलिङ्गावस्थायामेवापेक्ष इव સ્થિત: છે. આ દૃષ્ટિએ રાવણ-હનુમાન અને રાવણ વિભીષણના સંવાદો સમગ્ર પ્રક્રિયાના દ્યોતક બને છે. રાવણના અંતરમાં હિમાલય સુતા અને નંદીનો શાપ મહાદેવના પ્રસાદને દબાવી (दत्तं शापं च ताभ्यां) સળવળ્યા કરે છે.

રાવણ–વિભીષણ સંવાદ :

महाराजस्य विपरीता बुद्धिः सुहृदां शोककारणात् खल्वनुक्तग्राहिण स्वामिनमुपाश्रितस्य भृत्यजनस्य निर्वेद एव તું કારણ બને છે.

રાવણ–હનુમાન સંવાદ :

હનુમાન તો કુશળ પ્રજ્ઞ, તેથીય વિભિષણને અઠકું લાગતું તેનું કામ રાવણને તેનો વધ કરવા ઉશ્કેરે છે. પણ सर्वापराधेष्ववध्याः दूतः તેને રોકે છે. लाङ्गुलमादीप्य विसृज्यतामयं वानरःની આજ્ઞા સાથે રામને કહેવડાવે છે કે—

> अभिभूतो मया राजा दाराग्रहराणादसि ।
> यदि तेऽस्ति धनुःश्लाघा दीयतां मे रणो महान् ॥ (III 18)

પણ આ સંગ્રામમાં વિભીષણને કુલનાશ અને અધર્મ લાગે છે. (बलवद्विग्रहाश्च) તે કારણે રાક્ષસકુળને બચાવવા સીતાને સોંપવું રાવણ માટે દુષ્કર છે. ક્રોધાવિષ્ટ રાવણની नोत्सहे पुरतो द्रष्टुं तस्मादेष निरस्यताम् આજ્ઞાનો અમલ થતાં પહેલાં વિભીષણ જાતે જ 'निशाचरकुलं पुनरुद्धरिष्ये' એવા શુભ હેતુથી रावणवधाय कृतप्रतिज्ञम्, संश्रितहितप्रथितम् नृदेवम् રામને શરણે જાય છે.

આમ બીજા અંકમાં પ્રધાન હેતુને અનુરૂપ દ્વિવિધ કાર્ય સીતાની ભાળ અને રાક્ષસકુળમાં ચિનગારી મૂકવાનું કાર્ય સિદ્ધ થયું છે.

લંકા કાંડ કે યુદ્ધ કાંડ અને અભિષેક અંક ૪–૫–૬

'युद्धस्य वार्ता रम्या' એ ન્યાયે રામ કથાનો ક્રિયાવેગ આ કાંડમાં તીવ્રતર બની રામનું વીર અને તેજસ્વી વ્યક્તિત્વ ઉપસાવે છે. વીર, ભયાનક અને બિભત્સનો ત્રિવેણીસંગમ રચાય છે.

હનુમાન પાસેથી સીતાની ભાળ મળતાં વાનર સૈન્ય સાથે કૂચ કરી મહેન્દ્રાચલ ઉપર પહોંચી વિશાળ સમુદ્ર તટ જોઈ રામ નિરાશ થયા. આ બાજુ રાવણના સાથીઓએ રાવણને લડી લેવા પ્રોત્સાહિત કર્યો. પોતાની સલાહની અવગણના અને પોતાની અવહેલના થવાથી વિભીષણ રામના શરણે આવ્યો. રાવણના શાર્દૂલ નામના દૂતે વાનર સૈન્યની વિશાળતાનો રાવણને ખ્યાલ આવ્યો.

ત્રણ દિવસ પર્યંત રામ સમુદ્ર કિનારે રહ્યા. પણ સમુદ્રએ પ્રત્યુત્તર ન આપતાં ગુસ્સે થયા. સમુદ્રે આવી સેતુ બાંધવાની સલાહ આપી. નલની દેખરેખ

નીચે વાનર સૈન્યના ભારે પરિશ્રમથી સેતુ બંધાઈ ગયો અને રામ દક્ષિણમાં લંકા પાસે સૈન્ય સાથે જઈ પહોંચ્યા. રાવણે વાનર સૈન્યની વિગતો મેળવવા આવેલા શુક સારણને વિભીષણ ઓળખી જતાં પકડાઈ ગયા. પરંતુ રામે દયાભાવ દાખવી છોડી મૂક્યા. રામે સુવેલ પર્વત ઉપર પડાવ નાખ્યો હતો.

રાવણે સીતાને જીતવાના છેલ્લા ઉપાય તરીકે વિદ્યુજ્જિહ્વા નામના રાક્ષસ પાસે બનાવટી-માયાવી મસ્તકો બનાવી યુદ્ધમાં રામ-લક્ષ્મણ માર્યા ગયા હોવાથી તેમને ભૂલી પોતાનો સ્વીકાર કરે તે માટે સમજાવી પણ તેમાં તે નિષ્ફળ રહ્યો.

યુદ્ધમાં ધૂમ્રાક્ષ, અકંપન, વજ્રદંષ્ટ્ર, પ્રહસ્ત વગેરે માર્યા ગયા. રાવણે યુદ્ધમાં લક્ષ્મણને ઘાયલ કર્યો. રામે ભારે બાણવર્ષાથી તેને પાછો કાઢ્યો. કુંભકર્ણ, રાવણના પુત્રો માર્યા ગયા. ઇન્દ્રજિત મેઘનાદે બ્રહ્માસ્ત્રના પ્રયોગથી રામ-લક્ષ્મણને મૂર્છિત કર્યા. જાંબુવાનની આજ્ઞાથી હનુમાન ઔષધ લઈ આવ્યા. બન્નેને ભાનમાં આણ્યા. ઇન્દ્રજિતે સીતાનું અવસાન માયાથી બતાવ્યું પણ વિભીષણે ઘટસ્ફોટ કરી રામને ઉત્સાહ ટકાવી રાખ્યો.

મેઘનાદે આદરેલા નિકુંભ નામના દેવાલયના યજ્ઞમાં વિભીષણે અંગદ દ્વારા ભંગ પડાવતાં મેઘનાદ યુદ્ધમાં માર્યો. યુદ્ધે ચડેલા રાવણ દ્વારા મૂર્છિત થયેલા લક્ષ્મણને સુષેણની ચિકિત્સાથી ભાનમાં આવ્યો. ઇન્દ્રે મોકલેલા રથમાં બેસી રામે રાવણનો વધ કર્યો.

વિભીષણે ભારે શોક કર્યો. મંદોદરી વગેરે સ્ત્રીવર્ગે વિલાપ કર્યો. રાવણની અંત્યેષ્ટિ ક્રિયા થઈ અને અંતે વિભીષણનો રાજ્યાભિષેક કરવામાં આવ્યો.

સીતા સામે હનુમાને રામનો વિજય વર્ણવ્યો. રામની આજ્ઞાથી સીતાને રામની સન્મુખ લાવવામાં આવી પરંતુ રામે અંતઃકરણમાં સંશય પ્રગટ કરી કટુ વચનો કહ્યાં. સીતાના અંતરને ભારે વ્યથા થતાં લક્ષ્મણ દ્વારા ચિતા રચાવી અગ્નિપ્રવેશ કરી પોતાની વિશુદ્ધિની પ્રતીતિ કરાવી. દેવોએ સીતાની વિશુદ્ધિ અને રામની અલૌકિકતા પ્રમાણિત કરી.

વિભીષણ વગેરેની રજા લઈ સીતા, લક્ષ્મણ સાથે અયોધ્યા આવી પહોંચેલા રામનું ભરત દ્વારા ભારે ઉમળકાથી સ્વાગત કરવામાં આવ્યું. રામ નો અયોધ્યામાં રાજ્યાભિષેક થયો. અગિયાર હજાર વર્ષ પર્યંત શાસન કર્યું.

અભિષેક :

(૧) અહીં મહદંશે કથા લંકાકાંડ ઉપર આધારિત હોવા છતાં સેતુવેધની ઘટના, વાનરો-રાક્ષસોનું યુદ્ધ, સેનાપતિઓના વધની હકીકત, સીતાના કલ્પિત

મૃત્યુનું નિદર્શન, લક્ષ્મણની મૂર્છા, હનુમાન-અંગદની વીરતા આદિ પ્રસંગો નાટ્યોચિત ન હોવાથી ભાસે પડતા મૂક્યા છે.

(૨) અહીં રામના અમોઘ બાણના ડરથી વરુણો પ્રગટ થઈ રામને ભાગવતમાં કૃષ્ણના ચરણ સ્પર્શથી યમુના માર્ગ આપે છે તેમ સમુદ્ર માર્ગ આપે છે.

(૩) વરુણોએ રામને વિષ્ણુ-નારાયણના અવતાર તરીકે વંદનીય ગણ્યા છે.

(૪) ત્રણ વિદ્યાધરો દ્વારા રામ-રાવણના યુદ્ધનું વર્ણન ટૂંકમાં સચોટ અને સુંદર રીતે આપવામાં આવ્યું છે.

(૫) સીતાની અગ્નિપરીક્ષાના પ્રસંગે અગ્નિ જાતે જ આવી પ્રગટ થઈ સીતાની પવિત્રતા જાહેર કરી સોંપે છે.

(૬) પ્રતિમા નાટકમાં રામનો અભિષેક તપોવનમાં બતાવાયો છે. અહીં લંકામાં અભિષેક બતાવ્યો છે.

(૭) અહીં અગ્નિ જાતે અવતારી રામનો અભિષેક કરે છે. દેવો ભાગ લે છે

(૮) દેવ ગંધર્વ-દેવયોનિ રામને નારાયણનો અવતાર ગણે છે.

ત્રણે અંકમાં લંકાગમન, રામ-રાવણ યુદ્ધ અને સીતાની અગ્નિપરીક્ષા રામના અભિષેક પૂર્વેની મુખ્ય ઘટનાઓ છે.

શત્રુભેદન લંકાગમન :

(૧) ભાસને સેતુબંધની ઘટના અપ્રતીતિકર લાગી હશે એટલે રામના સમુદ્ર તટે ઉપવાસ અને रिपुमुद्धर्तुमुद्यन्तं मामयं समासादकम् । सजीवनद्य तं कर्तुं निवारयतीव सागरः ।। (IV. 4)માં દયાનો ભાવ વ્યક્ત થાય છે. વિભીષણના આગમન પ્રસંગે अलमलं सम्भ्रमेण કહી રામે આપેલી સાંત્વના, રામનું ધૈર્ય અને આત્મવિશ્વાસ દર્શાવે છે. अकृतदूतसम्प्रेषणम्, अविदितागमतम् अमित्रसम्बन्धितं कथं नु खलु माम गच्छेत् तत्र भवति राघवः દ્વારા किं वक्ष्यतीतिના વિચારે પરિચિત થતા વિભીષણને હનુમાને ઓળખી કાઢ્યો.–

राजंस्त्वत्कारणादेव भ्रात्रा निर्विषयीकृतः ।
विभीषणोऽयं धर्मात्मा शरणार्थमुपागतः ।।

અપાયેલી ઓળખ, સુગ્રીવની बहुमाया छलयोधिनःની આશંકાનો देवे यथा वदः भक्ताः तथा આ અને भ्रात्रा विवदपातोऽपि दृष्टः पूर्वं पुरे यया । થી પ્રતીતિ થતાં રામે તેને 'मद्वचनाल्लङ्केश्वरो भव' કહી રાજા તરીકે સ્વીકારી તેની પ્રસ્થાપનાનું

વચન આપ્યું. તેની સલાહ અનુસારે દિવ્યાસ્ત્રનો પ્રયોગ કરવા જતાં વરુણે માર્ગ આપ્યો.

(૧) સુવેલ પર્વત ઉપર पुस्तकप्रामाण्यात् શૈલીની ચકાસણી કરતા कुमुदसेवको પોતાને ઓળખાવતા શુકસારણને રામે મુક્ત કરી વશ કર્યા–

अनयोः शासनादेव न मे वृद्धिर्भविष्यति ।
भयो वा राक्षसेन्द्रस्य तस्मादेतौ विमोचय ।।

અહીં सर्वस्कन्धावार प्रविश्य परीक्ष्य કરાતી યુક્તિમાં શત્રુપક્ષને ભય દ્વારા નીચલા સ્તરે ભયથી ભેદ જગાડવાનું લક્ષ્મણનું સૂચન ભાસે કરેલું નાનકડું પરિવર્તન ભારે ઉપકારક જણાય છે. વળી આગળ રાવણે હનુમાન દ્વારા આપેલા સંદેશાનો પ્રત્યુત્તર સમો સંદેશો નોંધપાત્ર છે—

मम दारापहरणेन स्वयंग्राहितविग्रहः ।
आगतोऽहं न पश्यामि द्रष्टुकामो रणातिथिः ।। (IV. 21)

યુદ્ધ રાવણે નોતર્યું છે. "હું આવ્યો છું પણ તું દેખાતો નથી." વીરતા ઉપર ઘા અને દૂત દ્વારા શત્રુના સામાન્યવર્ગને અસરકર્તા આ વિધાન છે.

અંક ૧ :

(૧) વિદ્યુજ્જિહ્વ દ્વારા રામના કૃત્રિમ–માયાવી મસ્તકો જોતાં અનિષ્ટ દર્શન અને હૃદયમાં મહાઅભ્યુદય અનિષ્ટ નિવારણનો સંકેત કરે છે. अनिष्टानि निमित्तानि च दृश्यन्ते । एवमपीदानीं हृदयस्य महान्भ्युदयो वर्धते । सर्वथेश्वराः शान्तिं कुर्वन्तु ।

(૨) જતી રાજલક્ષ્મીને જવા કહી કુબેર ભવનમાંથી આણી હતી તેમ પાછી લાવવાની તેની ઘોષણા ઘમંડી રાવણના પડતા દિવસોના એંધાણ (V. 4, 5)

(૩) કામનું પ્રાબલ્ય–निद्रां मे निशि विस्मरन्ति नयनानि...कष्टं निर्जीतविष्टपत्रयभुजो निर्जीयते रावणः ।। (V. 6), વિદ્યુજ્જિહ્‌વે આણેલા માયાવી મસ્તકો જોઈ સીતાનો વિલાપ, છતાં किं नु खल्वलीकमेतद् भवेत् આશંકા અને येनासिनार्यपुत्रस्यादृशं कृतं मामपि मारय વિનંતીના પ્રસંગે રાવણની व्यक्तमिन्द्रजिता युद्धे રામ–લક્ષ્મણને માર્યા તો હવે केन त्वं विमोक्षयिष्ये (V. 10)ની સીતાના પૃચ્છા પ્રસંગે પ્રવેશેલા દૂતની ઉક્તિ रामेण रामेण ઉક્તિ પતાકાસ્થાનક રચાતાં યુદ્ધના અંત અને સીતાની મુક્તિ નો અદ્‌ભુત અને ચમત્કાર પૂર્ણ નિર્દેશ રાવણના અંતરમાં પરાજયની આશંકાના બીજ સેવે છે. युद्धे निहतः सुतस्ते (V. 11) સાંભળતાં મૂર્છિત થતા રાવણને कथं कठोरहृदयो जीवत्येष दशाननः (V. 14)થી

થતો સંતોષ તેને હચમચાવી મૂકી આખરી દાવ અજમાવવા યુદ્ધમાં ધકેલે છે. ભાગી જતા સૈનિકોને એકઠા કરી યુદ્ધમાં ઝંપલાવતાં પહેલાં સીતા–જોરૂ જ અંત્રાનું કારણ ગણી अस्याः कारणेन बहवो भ्रातरः सुताः सुहृदश्च मे निहन्तની પ્રતીતિ થાય છે. સીતાને મારી તેનાં આંતરડાંની માળા પહેરી જવાની તેની તત્પરતાને 'स्त्रीवधो वचनीयः' રોકે છે. પતિવ્રતા સીતા ईश्वराः आत्मनः कुलसदृशेन चारित्रेण यद्यहमनुसराम्यार्यपुत्रम्, आर्यपुत्रस्य विजयो भवतु । સીતાનું પાતિવ્રત્ય અને રામનાં વિજયને સંવાદી બનાવે છે.

અંક ૬

(૪) વિદ્યાધરો દ્વારા યુદ્ધનું વર્ણન કરી ઊરુભંગની માફક અહીં નાટ્ય ધર્મ નિયમ પામશે એ રાવણ પડતાં પુષ્ટવૃષ્ટિ દ્વારા 'सिद्धं देवकार्यम् ।' કહી રામ–રાવણનો યુદ્ધનો દેવોનો ઉદ્દિષ્ટ હેતુ દર્શાવ્યો છે.

(૫) **સીતાની અગ્નિપરીક્ષા :** દિવ્યનો પ્રયોગ સમસ્યારૂપ અને રામસીતાના ઉત્તરજીવનને ક્ષુબ્ધ કરનાર બન્યો છે. सीता समाश्वासितम् । एषा ह्यार्यस्य समीपमुपसर्पति સીતા સમાશ્વાસન અને સીતાનું રામ પાસે ઉપસર્પણ પ્રસંગે રામની ઉક્તિ

अपायाच्च हि वैदेह्या उषिताया रिपुक्षये ।
दर्शनाम् सांप्रतं धैर्यं मन्युर्मे वारयिष्यति ॥ (VI. 10)

અને लक्ष्मीः पुरा दैत्यकुलच्युतेव तव प्रसादात् समुपस्थिता सा–સીતાને રામ વિભીષણ દ્વારા तत्रैव तावतिष्ठतु रचतिपरावमर्शे जातकल्मषी ईक्ष्वाकुकुलस्याङ्कभूता । राजानं दशरथं पितरमुद्दिश्यन युक्तं मां मां लङ्काधिपते मां द्रष्टुम् । अपि च તેનો સ્વીકાર કરવા મિત્ર કહે તો તે મિત્ર મિત્ર નહીં, શત્રુ છે.

मज्जमानमकार्येषु पुरुषं विषयेषु वै ।
निवारयति यो राजन् स मित्रे रिपुरन्यथा ॥ (VI. 11)

વિભીષણની સીતાને સ્વીકારવાની વિનંતી પણ પીડે છે. (नार्हति भवानतः परं पीडयितुम्), લક્ષ્મણ દ્વારા રામનો અભિપ્રાય અગ્નિપ્રવેશ કરવાનો સીતાનો નિર્ણય બંધ રખાવવાની કરાયેલી વિનંતી अस्याः पतिव्रतायाऽच्छन्दमनुतिष्ठ' દ્વારા કરાયેલો આદેશ, હનુમાનની કુંઠિત થયેલી પતિ વચ્ચે पद्मवनं यथैव हस्ती સીતાનો

અગ્નિપ્રવેશ થતાં 'लक्ष्मण लक्ष्मण निवार्यतां निवार्यतां' રામનો પોકાર અને સીતાને નિર્વિકાર–બળ્યા સિવાય આવેલા–પ્રગટેલા અગ્નિએ રામને સીતાની સોંપણી—

इमां गृह्णीष्व राजेन्द्र सर्वलोकनमस्कृताम् ।
अपापाम् अक्षतां शुद्धां जानकीं पुरुषोत्तम ॥ (VI. 17)

इमां भगवतीं लक्ष्मीं जानीहि जनकात्मजाम् ।
भवन्तमनुप्राप्ता मानुषीं तनुमाश्रिता ॥ (VI. 28)

આ પ્રસંગે રામે કરેલો પોતાનો બચાવ પાંગળો લાગે.

जानतापि च वैदेह्या शुचितां धूमकेतन ।
प्रत्ययार्थं हि लोकानामेवमेव मया कृतम् ॥ (VI. 29)

(૬) રામનો અભિષેક : અગ્નિએ સીતાની પાસે રામને આવવા વિનંતી भद्रमुख, अभिषेकार्थमित इतो भवान् । કરી અને દેવો દ્વારા રામનો અભિષેક થયો. देवैः समस्तैश्च कृताभिषेको विभाति शुभ्रे नभसीव चन्द्रः । (VI–32) અને

(૭) રાજાના વ્યક્તિત્વનાં પાસાં–રામમાં વિકસતાં હોવાનું ભાસે દર્શાવ્યું–

यमवरुणकुबेर वासवाद्यैर्गिदिशगणैरभिष्टुतो विभाति ।
दशरथवचनात् कृताभिषेक स्त्रिदशत्वमवाप्य शुभ्रदेव ॥ (VI. 33)

રામનો અપૂર્ણ રહેલો અભિષેક મર્યા પછી રાજા દશરથે દેવો દ્વારા સંપન્ન કરાવ્યો.

येनाम्बा कृतमङ्गलप्रतिसरो भद्रासना रोचितो
ऽप्याम्बादाः प्रियमिच्छता नृपतिना भिन्नाभिषेक कृतः ।
व्यक्तं दैवगतिं गतेन गुरुणा प्रत्यक्षः साम्प्रतं
तेनैवाद्य पुनः प्रहृष्टमनसा प्राप्ताभिषेकः कृतः ॥

અને ભરત, શત્રુઘ્ન અને પ્રજાજનો સ્વાગત કરવા આવ્યા. દેવોએ વધાવ્યા.

ઉપસંહાર

અભિષેકમાં નીચેના ઉદ્દિષ્ટ હેતુઓ સિદ્ધ થયા છે :

(૧) રામાયણમાં રાજા દશરથે મંત્રીઓ, પ્રજાના પ્રતિનિધિઓ અને મિત્ર રાજવીઓની સલાહથી રામનો યુવરાજપદે કરવાનો નિર્ણય લીધો. અંતે

અંતઃપુરના કાલકૂટને લીધે રામને બધાને વિદાય કર્યા પછી એકાંતમાં બોલાવી સાવધાન રહેવા એણે પોતાના વિશ્વાસુ અંગરક્ષકોથી સુરક્ષિત રહેવા જણાવ્યું છે.

(૨) વનમાં જતા રામ લક્ષ્મણને કૌસલ્યા–સુમિત્રાને ખાતર અયોધ્યામાં રહેવા જણાવે છે પણ તેમના ભરણપોષણની બાબતે પર્યાપ્ત સ્ત્રીધન હજાર ગામની આવક જણાવી વનમાં સાથે જવાના નિર્ણયમાં અફર રહે છે.

(૩) રામના વનવાસ વિશે ભાસે પ્રતિમામાં મધ્યમામ્બાના વચનને વ્યાજબી ગણી 'ન ચૈવાસ્મિ રાજ્ઞા'ને સ્વાભાવિક ગણે છે. પ્રતિમામાં કૌટુંબિક એકતા અને રામની ભ્રાતૃવત્સલ છે. પ્રતિમા નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં રામના અભિષેકની તૈયારી, ત્રીજા અંકમાં ભરતના અભિષેકનો ઉલ્લેખ અને ભરત દ્વારા તેનો નિષેધ અને છેલ્લે સૌની સંમતિથી રામનો અભિષેક–તે પ્રસંગે પિતાની ઇચ્છા સંતોષાતી હોવાનો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ છે.

૯. સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખો

—શ્રી કે. વી. મહેતા
અમદાવાદ

ડૉ. ગણપતિ શાસ્ત્રીએ ત્રિવેન્દ્રમ-સંસ્કૃત ગ્રન્થમાળામાં ક્રમશઃ પ્રકાશિત કરીને ભાસનાં નાટકો તરીકે પ્રસિદ્ધ કરેલાં આ ત્રિવેન્દ્રમ નાટકો ભાસનાં જ છે, એવી લગભગ સિદ્ધ થઈ ગયેલી વાસ્તવિકતાને લક્ષમાં રાખીને આ શોધપત્ર આ હકીકતના આધારે સંસ્કૃત અલંકાર શાસ્ત્રના ગ્રન્થોમાં ઉપલબ્ધ થતા ભાસના નાટકોનો ઉલ્લેખોની આલંકારિક વિશિષ્ટ સિદ્ધાંત દ્વારા પર્યાલોચના કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

> सूत्रधारकृतारम्भैर्नाटकैर्बहुभूमिकैः ।
> सपताकैर्यशो लेभे भासो देवकुलैरिव ॥

બાણભટ્ટના હર્ષચરિના અને

> "भासनाटकचक्रेऽपि च्छेकैः क्षिप्ते परीक्षितुम् ।
> स्वप्नवासवदत्तस्य दाहकोऽभून्न पावकः ॥

સૂક્તિમુક્તાવલીમાંના રાજશેખરનાં આ વચનો રૂપી પ્રબળ પ્રમાણોના ફલિતાર્થોની જે નિરૂપણા ડૉ. ગણપતિશાસ્ત્રી અને એ. ડી. પુસાલકરે કરી છે તે પ્રસિદ્ધ નિરૂપણા દ્વારા આજે સિદ્ધકલ્પ હકીકત રૂપે સ્વીકૃત છે ભાસનાટકચક્રનાં ત્રિવેન્દ્રમ ગ્રન્થમાળામાં પ્રકાશિત થયેલાં નાટકો.

આ હકીકતના પરિપ્રેક્ષ્યમાં અનિવાર્ય રીતે નોંધનીય બાબત એ છે કે વિવિધ સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પોતપોતાના કાવ્યશાસ્ત્રીય ગ્રન્થોમાં ભાસના નાટકોનાં ગદ્યપદ્યાત્મક જે ઉદ્ધરણો પ્રસ્તુત કર્યાં છે તે હાલમાં ઉપલબ્ધ થતાં ભાસનાં નાટકોમાં પ્રાપ્ત ન થતાં કેટલાક વિદ્વાનોએ ભાચે રચેલા સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકથી અન્ય એવું, બીજા કોઈ નાટકકારે આ જ શીર્ષકવાળું નાટક તેમજ બાલચરિત નાટક પણ અન્ય કોઈ નાટકકારે ભાસના બાલચરિત કરતાં ભિન્ન એવું રચ્યું હશે એમ જે પરિકલ્પનાઓ કરી છે તેને અત્યંત ઉપયુક્ત અને ઉચિત દલીલો દ્વારા રદિયો આપવાનો જે સ્તુત્ય પ્રયત્ન "Bhasa Plays" નામના

ગ્રન્થમાં ડૉ. ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રીએ અને 'Bhasa a study' નામના ગ્રન્થમાં A. D. Pusalker વગેરે વિદ્વાન લેખકોએ કર્યો છે તે એટલો સયુક્તિક અને પ્રતીતિકર છે કે તેના વિશે હવે કશું શાસ્ત્રીય રીતે કહેવાનું અવશિષ્ટ ન રહેતું હોવા નથી. આ બાબતને લગતી સર્વ પર્યાલોચના આ શોધપત્ર સંપૂર્ણ રીતે ટાળે છે. સુભાષિતસંગ્રહોમાં થયેલા ભાસના નાટકોના ઉદ્ધરણાત્મક ઉલ્લેખો હાલમાં ઉપલબ્ધ થતાં ભાસના નાટકોમાં ન પ્રાપ્ત થતાં ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોના રચયિતા ભાસ નથી એવાં રામાવતાર શર્મા જેવા વિદ્વાનોનાં આત્યંતિક વિધાનોને રદિયો આપવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન પણ ઉપર્યુક્ત બન્ને વિદ્વાન લેખકોએ કરેલો છે. આ ઉપરાંત અલંકાર શાસ્ત્રના ગ્રન્થોમાં અને અન્ય સુભાષિતાદિ સંગ્રહોમાં ભાસના નામે પ્રાપ્ત થતાં ગદ્યપદ્યાત્મક ઉદ્ધરણોમાંનાં જે ઉદ્ધરણો હાલમાં ઉપલબ્ધ ભાસનાં નાટકોમાં પ્રાપ્ત થતાં નથી તે ઉદ્ધરણો ભાસના નાટકોમાં કયા સ્થળે સંભવી શકે તેની સોપપત્તિક અને પ્રતીતિકર જે વિમર્શના ઉપર્યુક્ત બન્ને વિદ્વાનોએ કરી છે તે શાસ્ત્રીય રીતે સુગ્રાહક હોવાથી તે વિષેની પુનઃ પર્યાલોચના પુનરુક્તિ સિવાય અન્ય કોઈ ક્ષોદક્ષમતત્ત્વ ન હોવાથી આ શોધપત્ર તે વિષયને લગતી કોઈ છણાવટ કે ચર્ચા કરનાર નથી.

જિજ્ઞાસુ વિદ્વાનોએ ઉપર્યુક્ત પર્યાલોચના T. Ganapati Shastri કૃત Bhasa Plays ગ્રન્થમાંના 'Some Contrary Views and Their Refutation' અને પ્રકરણ પૃ. '૧૦૫ થી પૃ. ૧૪૬ માંથી અવગત કરી લેવી આ ઉપરાંત પુસલકરના ગ્રન્થ 'Bhasa–A–Study' માંનું II Authorship of Bhasa and Authenticity of the Trivendrum plays અને III The date of Bhasa આ બીજું અને ત્રીજું ચેપ્ટર વિગતે અભ્યાસી જવું.

સંસ્કૃત અલંકાર શાસ્ત્રીઓએ સ્વકીય અલંકાર શાસ્ત્રીય ગ્રન્થમાં ભાસના અને તેના નાટકવિશેષના ઉલ્લેખ સાથે ઉદ્ધૃત કરેલ ભાસના નાટકોમાંના ગદ્ય-પદ્યાત્મક નિર્દેશોમાંથી કેટલાક નિર્દેશો, હાલમાં ઉપલબ્ધ ભાસના નાટકોની વાચનાઓમાં જે ઉપલબ્ધ થતા નથી 'તેની કારણની મીમાંસામાં પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં, લહિયાની શરતચૂકને કારણે અથવા તો કેરલની નટમંડલીઓએ ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોની કરેલી રંગાવૃત્તિઓ સમયે આવા ગદ્યપદ્યાત્મક ઉદ્ધરણો બાદ કરી રંગમંચીય આવૃત્તિઓ તૈયાર કરવાના કારણે આ ઉદ્ધરણો હાલનાં ભાસનાં નાટકોમાં પ્રાપ્ત થતાં નથી એમ સર્વસંભવિત અને પ્રતીતિકર સામાન્ય વિધાન કરવું, એ પૂરતું અને આવશ્યક છે.

એ. ડી. પુસાલકર અને ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રી જેવા વિદ્વાનોએ ભાસનાં નાટકોમાંના અલંકાર શાસ્ત્રીય ગ્રન્થોમાં ઉપલબ્ધ થતા ગદ્યપદ્યાત્મક નિર્દેશોની મીમાંસા પ્રધાન તથા અલંકાર સિદ્ધાંતને લક્ષમાં રાખી નથી કરી. આ શોધપત્ર અલંકાર શાસ્ત્રના સિદ્ધાંતને જ લક્ષ્યમાં રાખી આ ઉદ્ધરણોની મીમાંસા કરે છે. હાલમાં ઉપલબ્ધ ભાસનાં નાટકોમાં અલંકાર શાસ્ત્રીય ગ્રન્થમાંના ભાસનાં ગદ્યપદ્યાત્મક ઉદ્ધરણોની કારણોની મીમાંસા પૂર્વપક્ષની માન્યતાના ખંડનેપૂર્વક પુસલકાર અને ગણપતિશાસ્ત્રી જેવા વિદ્વાનોએ, આચાર્ય અભિનવગુપ્ત, ભોજદેવ, શારદાતનય, રામચન્દ્ર, ગુણચન્દ્ર અને સાગરનન્દી જેવા કાવ્ય નાટ્યાચાર્યોના સમયમાં ઉપલબ્ધ થતા ભાસનાં નાટકોની વાચનાઓમાં ભાસના નામે તે આચાર્યોએ ઉદ્ધૃત કરેલા નિર્દેશો ઉપલબ્ધ હશે એવી જે સુપ્રતીતિકર પ્રસ્થાપના કરી છે. તેનો વિમર્શ કે લેશમાત્ર ઉલ્લેખ અહીં પુનરુક્તિ અને નિરર્થક ચર્વિતચર્વણનો દોષાભાવના રક્ષણાર્થે કરવામાં આવ્યો નથી.

ઉપર્યુક્ત ભૂમિકાના સન્દર્ભમાં સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખોની માત્ર સાહિત્યશાસ્ત્રીય મીમાંસા કરવી અહીં પ્રાપ્ત થાય. સાહિત્યશાસ્ત્રમાં પ્રાપ્ત થતા ભાસના ઉલ્લેખો અત્રે બે વિભાગમાં વર્ગીકૃત કરવામાં આવ્યા છે. પ્રથમ વિભાગમાં ભાસ અને ભાસના નાટક વિશેષના ઉલ્લેખ સાથેના ગદ્ય-પદ્યાત્મક ઉદ્ધરણો સમાવિષ્ટ છે. જ્યારે બીજા વિભાગમાં ભાસ કે ભાસના નાટક વિશેષના ઉલ્લેખ વગર હાલમાં પ્રાપ્ત ભાસના નાટકોમાંના કાવ્યશાસ્ત્રીય ગ્રન્થમાં પ્રાપ્ત થતાં ઉદ્ધરણો સમાવિષ્ટ છે. સૌ પ્રથમ પ્રસ્તુત છે અભિનવ-ગુપ્તની ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રની અભિનવ ભારતી વિવૃતિમાંનું ઉદ્ધરણ :

क्वचिद्धर्मः क्वचित्क्रीडा क्वचिदर्थः क्वचिच्छमः । क्वचिद्युद्धं क्वचिद्वधः ॥

—ભરતમુનિ : ના૦ શા૦ ૧–૧૦૮.

ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રથમાધ્યાયના ઉપર્યુક્ત શ્લોક ઉપર "क्वचित्क्रीडा—यथा स्वप्नवासवदत्तायाम्" અભિનવભારતીમાં ગુપ્તાચાર્યે ઉલ્લેખેલા આ સ્વપ્નવાસવદત્તના કન્દુક્રીડા પ્રસંગના સન્દર્ભે નીચેનું ઉદ્ધરણ પ્રાપ્ત થાય છે.

न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु ।
तस्मात्सृजापरं वेदं पञ्चमं सार्ववर्णिकम् ॥—ભરત ના૦ શા૦ ૧–૧૨.

ભરતમુનિના આ વિધાન મુજબ નાટ્યવેદ એ સાર્વવર્ણિક પ્રજાજનોનું મનોરંજનનું સાધન હોવાથી–"त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम्" ॥

—ભરત ના. શા. ૧–૧૦૬.

ભરતમુનિના આ શ્લોકમાં રજૂ થયેલા નાટ્ય સિદ્ધાન્ત મુજબ નાટ્ય એ ચતુર્વિધ ભૂતસૃષ્ટિના સમગ્ર ભાવોનું અનુકીર્તન અર્થાત્ અનુવ્યવસાયાત્મક અનુકરણ પણ હોવાથી–[लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ।।–ભરત ના. શા. ૧-૧૧૨]. નાટકમાં ક્યાંક માનવધર્મોનું ચતુર્વિધ અભિનયો દ્વારા સહૃદય સામાજિકને પ્રત્યક્ષીકરણ થાય છે તો ક્વચિત્ ક્રીડાભાવનું તો ક્વચિત્ શમભાવનું, ક્વચિત હાસ્ય તો ક્વચિત્ કામ તો ક્વચિત્ યુયુત્સા ભાવનું ચમત્કૃતિપૂર્ણ સાક્ષાત્કારાત્મક જ્ઞાન થાય છે. આ સાર્વત્રિક, સર્વજનીન, સર્વ માનવભાવોમાંના એક ક્રીડાભાવની રમણીયાર્થરૂપે સાક્ષાત્ પ્રતીતિ કે વિગલિત વેદ્યાન્તર આનંદના આવિર્ભાવની રસાત્મક વાક્યાર્થના રૂપમાં સામાજિકોને થતી સાક્ષાત્ પ્રતીતિના નાટ્યાત્મક ઉદાહરણના રૂપમાં અભિનવ ગુપ્તે, ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકના બીજા અંકના પ્રવેશક પછી "हला, एष ते कन्दुकः" પદ્માવતીના આ વાક્યથી આરંભાતો અને "हला अतिचिरं कन्दुकेन क्रीडित्वाधिक संजातरागौ परकीयाविव ते हस्तौ संवृत्तौ" જેવી વાસવદત્તાના મૂખમાં મૂકાયેલી રમણીયાર્થ પ્રતિપાદક ઉક્તિઓથી સરસ અને સભર એવો પદ્માવતી અને વાસવદત્તાના કન્દુકક્રીડાના ઉપર્યુક્ત પ્રસઙ્ગનો માત્ર ઉલ્લેખ કર્યો છે. આ પ્રસંગનો પરામર્શ, ભરતના નાટ્યગત રસસિદ્ધાંત અને આનંદવર્ધનાચાર્યના શ્રવ્યકવ્યાના રસસિદ્ધાંતનો ઉચિત રીતે સમન્વય સાધી આપે છે.

ક્રીડાભાવ કે જે સર્વત્ર જીવસૃષ્ટિ અનુભવે છે તેની સાહિત્યિક સ્થાયી ભાવના રૂપમાં નિરૂપણની રસ્યમાન પૂર્ણતા, "परकीयौ ते संवृत्तौ" વાક્યમાં રજૂ થયેલા ધ્વનિના સંસ્પર્શથી સામાજિકો અનુભવે છે અને આમ ભાવાનુકીર્તનનો ભરતમુનિનો રસાત્મક નાટ્ય સિદ્ધાન્ત આનંદના રસધ્વનિ સિદ્ધાંત સાથે સમન્વિત થતો સંસ્કૃત કાવ્યાલોચકો નિરૂપી શકવા સમર્થ બને છે. આમ 'क्वचित् क्रीडा यथा स्वप्नवासवदत्तायाम्" માત્ર આટલા જ શબ્દોથી આક્ષિપ્ત થઈ. વિદ્વાનોની સ્મૃતિમાં તાજો થતો સ્વપ્ન વા૦નો આ પ્રસંગ આ રીતે મહત્ત્વનો છે.

સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના નાટકોમાંનો દ્વિતીય ઉલ્લેખ આનન્દવર્ધનાચાર્યના ધ્વન્યાલોક ઉપરની અભિનવગુપ્તપાદચાર્યની લોચન નામની ટીકામાં પ્રાપ્ત થાય છે. આ શ્લોકાત્મક ઉલ્લેખનો લોચન ટીકામાંનો સન્દર્ભ આ મુજબ છે.

अलङ्कृतीनां शाक्तावप्यानुरूप्येण योजनम् ।
प्रबन्धस्य रसादीनां व्यञ्जकत्वे निबन्धनम् ।।

—આનંદ–ધ્વન્યાલોક ૩–૧૪ કારિકા.

ધ્વન્યાલોકની આ કારિકા અને તેના ઉપરની प्रबन्धविशेषस्य नाटकादे रसव्यक्ति निमित्तमिदं चापरमवगन्तव्यं यदलङ्कृतीनां वाप्यानुरूप्येण योजनम् । शक्तो हि कविः कदाचिदलङ्कारनिबन्धने तदाक्षिप्ततयैवानपेक्षितरसबन्धः प्रबन्धमारभते, तदुपदेशार्थमिदमुक्तम् । दृश्यन्ते हि कवयोऽलङ्कारनिबन्धनैकरसा अनपेक्षितरसाः प्रबन्धेषु ।–આનંદ–ધ્વન્યા. ૩–૧૪ ઉપરની આલોકવૃત્તિ, પૃ. ૮૨૦. કારિકાની સાથે આ આલોકવૃત્તિ સોદાહરણ સમજાવતાં અભિનગુપ્ત ઉપર્યુક્ત ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકમાં પાંચમા અંકના સ્વપ્નદૃશ્યમાં જેના સ્થાનની સંભાવના સયુક્તિક પ્રતિપાદિત કરી શકાય તેવું શ્લોકાત્મક ઉદ્ધરણ નીચે મુજબ રીતે પૂરું પાડે છે.

જેમકે, अलङ्कृतीनां योजनापेक्षया कर्मणि षष्ठी । दृश्यते चेति यथा स्वप्नवासवदत्ताख्ये नाटके–"सञ्चितपक्ष्मकपाटं नयनद्वारं, स्वरूपताडनेन उद्घाटय । सा प्रविष्टा हृदयगृहं मे, नृपतनूजा ।।

અભિનવગુપ્તપાદાચાર્યે ઉદ્ધૃત કરેલો ઉપર્યુક્ત શ્લોક ભાસના નાટકોની ઉપલબ્ધ પ્રકાશિત આવૃત્તિઓમાં પ્રાપ્ત થતો નથી. અભિનવગુપ્તપાદાચાર્યને પ્રાપ્ત ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકની વાચનામાં આ શ્લોક ગુપ્તાચાર્યને ઉપલબ્ધ થયો હશે અને તેનું સંભવિત સ્થાન, પ્રવર્તમાન ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકની આવૃત્તિમાં, સમુદ્રગૃહમાં સ્વપ્નમાં ઉદયનનું વાસવદત્તા સાથેના સંભાષણ પછી જાગી જવું અને અર્ધજાગૃતાવસ્થામાં વાસવદત્તાને ભાગી જતી જોયા પછી વાસવદત્તાની જીવિત હોવાની ખાત્રી થવાની ક્ષણે સમુદ્રગૃહમાં પાછા ફરેલા વિદૂષકને વાસવદત્તાના જીવિત હોવાના શુભ સમાચાર કહેવા માટેના ઉપક્રમનું ઉદયનના મુખમાં મૂકાયેલું નીચેનું વાક્ય હાલમાં ઉપલબ્ધ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકની પ્રકાશિત આવૃત્તિઓમાં,

"राजा : वयस्य प्रियं आवेदये । ध्रियते खलु वासवदत्ता ।"

જે આ રીતે પ્રાપ્ત થાય છે, તે આ રીતે પ્રાપ્ત થતી ઉદયનની વિદૂષક પ્રત્યેની ઉક્તિ પછી તરત જ તે જ રાજા ઉદયનની ઉક્તિના રૂપમાં પ્રતિપાદિત કરી. શકાય. રાજા ઉદયન વિદૂષકને વાસવદત્તા જીવિત_હોવાના સમાચાર આપતાં જણાવે છે કે,

सञ्चितपक्ष्मकपाटं = બીડાયેલી પાંપણ રૂપી કમાડવાળા [મારા] नयनद्वारं = નેત્ર રૂપી દરવાજાને स्वरूपताडेन = પોતાના [દેહના] રૂપ સૌન્દર્ય રૂપી પ્રહાર દ્વારા, उद्घाट्य = ખોલીને नृपतनूजा = તે પ્રદ્યોત મહાસેન રાજાની પુત્રી વાસવદત્તા મારા હૃદય રૂપી ગૃહમાં પ્રવેશી ગઈ છે.

આ રીતે રાજાની આ શ્લોકાત્મક ઉક્તિમાં, રૂપકાલંકારનું જે અંત સુધી નિર્વહણ કરવામાં આવ્યું છે તે સ્વપ્નાવાસવદત્તમ્ નાટકમાંના સ્વપ્ન દર્શનના પ્રસ્તુત પ્રસંગના સન્નિવેશમાં કરુણ વિપ્રલંભ શૃંગારના આશ્રય વિભાવ રૂપે નિરૂપાયેલા રાજા ઉદયનની ઉક્તિના રૂપમાં રસને અનુરૂપ નહીં એવા અલંકાર વિન્યાસનું કાવ્યગત ઉદાહરણનું દર્શન થાય છે. એમ અભિનવગુપ્તપાદાચાર્ય સમજાવે છે.

ધ્વન્યાલોકની ૩/૧૪ કારિકાની વૃત્તિમાં આનંદવર્ધનાચાર્ય, પ્રબન્ધ રૂપી વ્યંજક દ્વારા જેની વ્યંજના થાય છે એવા અસંલક્ષ્યક્રમવ્યઙ્ગ્ય અર્થાત્ રસાદિધ્વનિની અભિવ્યંજનાને અનુરૂપ એવી ઉપમાદિ અલંકારોની સંયોજના કાવ્યમાં હોવી જોઈએ. આવું કાવ્ય જ ઉત્તમધ્વનિકાવ્ય ગણી શકાય એવા પોતાના પૂર્વપ્રતિપાદિત વિધાનના સન્દર્ભમાં જણાવે છે કે કોઈ વખત કાવ્યમાં અલંકાર સંયોજનમાં સિદ્ધહસ્ત કવિ અલંકારયોજનમાં જ વ્યગ્રચિત્ત બની કાવ્યમાં રસના સન્નિવેશની ઉપેક્ષા કરીને સ્વપ્રબન્ધની રચનાને આરંભે છે ત્યારે આવા કવિને ઉપદેશ આપવા માટે,

"अलङ्कृतीनां शक्तावप्यानुरूप्येण योजनम् । प्रबन्धस्य रसादीनां व्यञ्जकत्वे निबन्धनम् ॥ આ ૩/૧૪ કારિકા રચનામાં આવી છે. એમ

આ કારિકાની વૃત્તિમાં આ કારિકાના મર્મનું પ્રકાશન કરતાં આનંદવર્ધને ઉપર મુજબ વિધાન કર્યું છે. આ વિધાનને વધુ પરિપુષ્ટ અને વધુ વિશદ કરતાં તે જ ૩ ૧૪ કારિકાની પ્રસ્તુત વૃત્તિમાં જ "दृश्यन्ते हि कवयोऽलङ्कारनिबन्धनैकरसा अनपेक्षितरसाः प्रबन्धेषु" આ વિધાન કરે છે.

"સન્દર્ભકાવ્યમાં ઉપમાદિ અલંકારોના નિબન્ધન માત્રમાં દત્તચિત્ત એવા કવિઓ પણ જોવા મળે છે જે પ્રબન્ધ કાવ્યમાં રસનિબન્ધન પ્રત્યે ઉપેક્ષાબુદ્ધિ ધરાવે છે."

આનંદવર્ધનના ઉપર્યુક્ત વિધાનને ઉદાહરણ દ્વારા સ્પષ્ટ કરતાં લોચન નામની ધ્વન્યાલોકની પોતાની ટીકામાં અભિનવગુપ્તપાદાચાર્ય ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તાનો ઉપર્યુક્ત શ્લોક 'सञ्चितपक्ष्मकपाट' ઉદાહરણ રૂપે ઉદ્ધૃત છે.

સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના રસધ્વનિ સિદ્ધાંતની મહનીય ઉપલબ્ધિના સંદર્ભમાં કાવ્યમાં અલંકાર યોજનાનો જે પરમોપાદેય સિદ્ધાંત આનંદવર્ધનાચાર્યે નિશ્ચિત કર્યો છે. તે સિદ્ધાંત મુજબ કાવ્યમાં રૂપકાદિ અલંકારોનું રસાક્ષિપ્તતયા અને અપૃથક્યત્ન નિવર્ત્ય રૂપમાં કાવ્યમાં નિબન્ધન થવું જોઈએ.

"अपृथक्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ।"

આ રસધ્વનિ સિદ્ધાંતનું ઉલ્લંઘન એટલે કાવ્યમાં રસરૂપી પરમાત્મત્વના વિઘાતક એવા રસદોષોનો આવિર્ભાવ. આમ અભિનવગુપ્તે સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાના પરમોત્કૃષ્ટ એવા રસધ્વનિ સિદ્ધાન્તનું પરમ રહસ્ય પ્રકાશિત કરવા માટેના ઉદાહરણ સ્વરૂપે ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકના પાંચમા અંકના સ્વપ્નદૃશ્યના આ શ્લોકનો આ રીતે વિનિયોગ કર્યો છે.

સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના નાટકોમાંનો તૃતીય ઉલ્લેખ ભોજદેવના શૃંગાર પ્રકાશ નામના ગ્રન્થના ૧૨ મા પ્રકાશમાં નીચે મુજબ પ્રાપ્ત થાય છે.

"स्वप्नवासवदत्ते पद्मावतीवस्थां द्रष्टुं राजा समुद्गृहकं गतः । पद्मावतीरहितं च तदवलोक्य तस्या एव शयनीये सुष्वाप । वासवदत्तां च स्वप्नवदस्वप्ने ददर्श स्वप्नायमानश्च स वासवदत्तामा बभाष । स्वप्नशब्देन चेह स्वापो वा स्वप्नदर्शनं वा स्वप्नशयितं वा विवक्षितम् ।"—ભોજદેવ–શૃઙ્ગારપ્રકાશ ૧૨ મો પ્રકાશ. પૃ. ૫૦૨.

ભોજદેવનું ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકને લગતું ઉપર્યુક્ત ઉદ્ધરણ 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકના પાંચમા અંકના સ્વપ્નદૃશ્યની બધી જ વિગતો સ્પષ્ટ રૂપે રજૂ કરે છે. અહીં કોઈ આલંકારિક સિદ્ધાન્તની નિરૂપણનો ભોજદેવનો કોઈ ઉપક્રમ ન હોવાથી અલંકારશાસ્ત્રના કોઈ વિશિષ્ટ સિદ્ધાન્તના મર્મોદ્ઘાટનના ઉદાહરણના રૂપમાં ઉપર્યુક્ત ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકના ઉદ્ધરણનું કોઈ મહત્ત્વ ન હોવાથી પ્રસ્તુત શોધપત્રમાં આ ઉદ્ધરણની પર્યાલોચના અપ્રસ્તુત છે.

સાહિત્યશાસ્ત્રમાં ભાસના નાટકોમાંના ઉદ્ધરણનો ચતુર્થ ઉલ્લેખ 'શારદાતનય'ના ભાવપ્રકાશનના આઠમા અધિકારમાં પ્રાપ્ત થાય છે.

અહીં શારદાતનયે 'પ્રશાંત' સંજ્ઞક એક નાટકપ્રકાર (રૂપક પ્રકાર)ના લક્ષણના ઉદાહરણરૂપે ભાસના સ્વપ્ન વાસવદત્તાની ન્યાસ રૂપે પદ્માવતીને સાંપણી, સ્વપ્નદૃશ્ય, ઘોષવતીવીણા વગેરે અનેક પ્રસંગોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. પ્રસ્તુત ભાવપ્રકાશનમાંનું ઉપર્યુક્ત ઉદ્ધરણ શબ્દશ: નીચે મુજબ છે.

॥ १ ॥ प्रशान्तरसभूयिष्ठं प्रशान्तं नाम नाटकम् ॥

॥ २ ॥ न्यासो न्याससमुद्भेयो बीजोक्तिर्बीजदर्शनम् ॥
ततोऽनुदिष्टसंहार प्रशान्ते पञ्चसन्धयः ॥

॥ ३ ॥ सात्वतीवृत्तिरत्रस्यादिति द्रौहिणीरब्रवीत् स्वप्नवासवदत्ताख्यमुदाहरण-
मत्र तु ॥

॥ ४ ॥ आच्छाद्य भूयात्सव्यसना देवो मागधिकाकरे ।
न्यस्ता यतस्ततो न्यासो मुखसन्धिरयं भवेत् ॥

॥ ५ ॥ न्यासस्य च प्रतिमुखं समुद्भेद उदाहृतः ।
पद्मावत्यामुखं वीक्ष्य विशेषकविभूषितम् ॥

॥ ६ ॥ जीवत्यवन्तिकेत्येतज्जातं भूमिभुजा यथा ॥

॥ ७ ॥ उत्कण्ठितेन सोद्वेगं बीजोक्तिनामकीर्तनम् ।
एहिवासवदत्ते क्व क्वयासीत्यादि दृश्यते ॥

॥ ८ ॥ सहावस्थितयोरेकप्राप्त्याऽन्यस्य गवेषणम् ।
दर्शनस्पर्शनालापैरेतत्स्याद्‌बीजदर्शनम् ॥

॥ ९ ॥ चिरप्रसुप्तः कामो मे वीणया प्रतिबोधितः ।
तन्तु देवीं न पश्यामि यस्या घोषवती प्रिया ॥

॥१०॥ किन्ते भूयः प्रियं कुर्यामितिवाग्यत्र नोच्यते ।
तमनुदिष्टसंहारमित्याहुर्भरतादयः ॥

—શારદાતનયઃ ભાવપ્રકાશન : આઠમો અધિકાર, પૃષ્ઠ સંખ્યા : ૨૩૮–૨૩૯.

ભાવપ્રકાશનકાર '૧૦' શ્લોકમાં જે વિધાન કરે છે કે 'प्रशान्त' નામના એક વિશિષ્ટ નાટકપ્રકારમાં "હું તમારું વધુ શું પ્રિય કરું" આ વિધાન હોતું નથી અને સીધું જ ભરતવાક્ય પાઠવવામાં આવે છે.

આ વિધાન મુજબ જ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકનો અંત સૂચવતું "इमां सागरपर्यन्तां हिमवद्विन्ध्यकुण्डलाम् महीमेकातपत्राङ्कां राजसिंहः प्रशास्तु नः ॥"

ભાસનાટકચક્રમ્માંનો અનેક નાટકમાં આવતું. સુપ્રસિદ્ધ ભરતવાક્ય નાટકના અંતમાં આવે છે પણ તેના પહેલાં અન્ય નાટકોમાં આવતા 'किन्ते भूयः प्रियं कुर्याम्' આ વાક્યનો સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ અભાવ વરતાય છે. આ ઉપરાંત આ શ્લોકોમાં વાસવદત્તાન્યાસ પ્રસંગ, સ્વપ્નદશ્ય પ્રસંગ, ઘોષવતી વીણા પ્રાપ્તિ પ્રસંગ વગેરે પ્રસંગો જે દર્શાવ્યા છે તે ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમાં નિરૂપાયેલા

છે. આ પ્રસંગોને જ શારદાતનય प्रशान्तरसभूयिष्ठं प्रशान्तं नाम नाटकम् । સ્વકલ્પિત પ્રશાંત નામના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકારના સ્વપ્રદત્ત ઉપર્યુક્ત લક્ષણમાં "પ્રશાંતરસની બહુલતાવાળું નાટક પ્રશાંત સંજ્ઞક નાટક કહેવાય છે" આ જે પ્રશાંત નાટકનો અસાધારણ ધર્મ વ્યક્ત થયો છે તેના ઉદાહરણરૂપે નિરૂપે છે.

સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકમાં વાસવદત્તાના વિરહમાં અત્યંત દુઃખી મનઃસ્થિતિવાળા ઉદયનની માનસિક વ્યગ્રતા ક્રમે ક્રમે દૂર કરી તેને તેના મનની પૂર્વની પ્રશાંતાવસ્થાનું પ્રદાન કરનારા આ ત્રણ પ્રસંગોના સંદર્ભમાં પ્રશાંત નામનો એક નૂતન નાટ્યગત રસ આ નાટકમાં (સ્વપ્નવાસવદત્તમ્-ભાસના) બાહુલ્યેન નિરૂપાયો છે એમ શારદાતનય માને છે. આ 'પ્રશાંત' રસ નિર્વેદ, શમ કે તત્ત્વચિંતનથી ઉત્પન્ન નિર્વેદ જેનો સ્થાયી ભાવ છે એવા અભિનવગુપ્ત મમ્મટ અને વિશ્વનાથે નિરૂપેલા શાંત રસથી ભિન્ન રસ છે તે તો સ્વયંસિદ્ધ છે.'

દશરૂપકકાર ધનંજય અને ધનિક જેવા આચાર્યો અભિનવગુપ્તાદિ આચાર્યો દ્વારા પ્રતિપાદિત શાંત રસની પુષ્ટિ રૂપકોમાં સંભવિત નથી એમ સ્પષ્ટપણે સ્વીકાર 'अष्टौ नाट्य रसे स्मृताः' આ ભરતની ઉક્તિનું રહસ્ય છતું કરે છે. જ્યારે અભિનવગુપ્ત 'नवनाट्ये रसास्मृताः' એવો ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રના ૬ઠ્ઠા રસાધ્યાયની રસસંખ્યા નિરૂપકકારિકામાં પાઠ સ્વીકારીને નાટકમાં પણ શાંતરસનું નિબન્ધન અને પરિપોષ શકય છે એમ સ્વીકારે છે. આ બંનેના પરસ્પર વિરોધી નાટ્ય-સિદ્ધાંતનો સમન્વય કરી આ વિવાદનો અત્યંત પ્રાસાદિક મનને પ્રસન્ન કરે એવો નિવ્યસિદ્ધાંત શારદાતનયની મેધાવી બુદ્ધિમાં પ્રકાશિત કરનારા 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નામના નાટકના શારદાતનયના ભાવપ્રકાશનમાં પ્રાપ્ત થતા આ ઉલ્લેખો નૂતનનાટ્ય સિદ્ધાંતના જનક તરીકે અત્યંત મહત્ત્વના છે એમ સ્પષ્ટપણે કહી શકાય.

શારદાતનયના ભાવપ્રકાશનના આઠમા અધિકારના પૃષ્ઠ ૨૩૮–૨૩૯ ઉપરના ઉપર્યુક્ત '૧૦' શ્લોકોમાં રજૂ થયેલી આ પ્રશાંતા નામના નાટ્યપ્રકારની પરિભાષા અર્થાત્ પ્રશાંત નાટકનું સ્વરૂપ લક્ષણ અને તટસ્થ લક્ષણ પહેલાંના નીચે લખેલા શ્લોકોમાં શારદાતનયે દર્શાવ્યું છે કે 'સુબન્ધુ' નામના ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના ભાષ્યકાર કે કોઈ અન્ય નાટ્યલક્ષણકાર કે જેનું નામ 'સુબન્ધુ' હતું તેમણે 'નાટક' નામની રૂપક વિધાનું પૂર્ણ લક્ષણ તેની પાંચ જાતિઓ દર્શાવીને કર્યું છે. આ પાંચ નાટકની જાતિઓ કે નાટકનું પાંચ પ્રકારનું લક્ષણ નીચે મુજબ છે.

॥૧૫॥ सुबन्धुर्नाटकास्यायं लक्षणं प्राह पञ्चधा ।
पूर्णं चैव प्रशान्तं च भास्वरं ललितं तथा ॥

॥૧૬॥ समग्रमिति विज्ञेया नाटके पञ्च जातयः ॥

॥१७॥ पूर्णस्य नाटकस्यास्य मुखाद्याः पञ्च सन्धय ।
उदाहरणमेतस्य कृत्यारावणमुच्यते ॥

॥२०॥ प्रशान्तरसभूयिष्ठं प्रशान्त नाम नाटकम् ।

આમ ઉપર્યુક્ત (૧) પૂર્ણ (૨) પ્રશાંત (૩) ભાસ્વર (૪) લલિત તથા (૫) સમગ્ર આ પાંચ નાટકના પ્રકારો પ્રસ્તુત શ્લોકોમાં શારદાતનયે જણાવ્યા મુજબ 'સુબન્ધુ'એ દર્શાવ્યા હોય તેમ લાગે છે.

આ ઉપરાંત ઉપર્યુક્ત શ્લોકો પછીના પ્રશાંત નાટકનું જેમાં લક્ષણ રજૂ થયું છે તે "प्रशांतरसभूयिष्ठं प्रशांत नाम नाटकम्" આ શ્લોક ખંડથી આરંભાતા પહેલાં અહીં ઉદ્ધૃત કરેલા 'દશ' શ્લોકોમાંના 'ત્રીજા' ક્રમાંકના सात्वतीवृत्तिरत्रस्यादादिति द्रौहिणीरब्रवीत् । આ શ્લોકાર્દ્ધમાં રજૂ થયા મુજબ શારદાતનયન માને છે કે 'द्रौहिणी' નામના નાટ્યાચાર્યે પ્રશાંત નાટકમાં 'સાત્વની વૃત્તિ'ના નિબંધનો નિયમ આ પહેલાં દર્શાવ્યો હતો.

ઉપરનાં બંને ઉદાહરણો ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે 'સુબન્ધુ' અને 'દ્રૌહિણી' આ બંને આચાર્યોએ સૌ પ્રથમ આ 'પ્રશાંત' નામના નાટ્યપ્રકાર વિશે વિચાર કર્યો હશે. હવે અહીં રજૂ કરવામાં આવેલું 'દશ' શ્લોકાત્મક આ પ્રશાંત નાટકનું લક્ષણ જો સુબન્ધુ અને 'દ્રૌહિણી'એ જે દર્શાવ્યું હતું તે જ જો શારદા તનયે ઉદ્ધૃત કર્યું હોય એમ સ્વીકારવામાં આવે તો 'સુબન્ધુ' અને દ્રૌહિણીના મસ્તિષ્કમાં 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નામના 'નાટક' રૂપી 'લક્ષ્ય' ગ્રંથની પર્યાલોચનની પરિપાક રૂપે 'પ્રશાંત' નામના 'નૂતન' નાટ્ય પ્રકારનો આવિર્ભાવ થયો હતો એમ કહી શકાય. 'નૂતનનાટ્ય' પ્રકાર એટલા માટે કે ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં આ નાટ્યપ્રકારનો ઉલ્લેખ નથી.

હવે જો સુબન્ધુ અને 'દ્રૌહિણી' બીજા રૂપે કહેલ પ્રશાંત નાટકના લક્ષણના આધારે ઉપરના દશ શ્લોકોમાં રજૂ થયેલાં પ્રશાંત નાટકનાં સ્વરૂપ અને તટસ્થલક્ષણાત્મક અનેક ઘટક લક્ષણો દ્વારા શારદાતનયે ઉપર્યુક્ત પ્રશાંત નાટકના પરિપૂર્ણ લક્ષણની પરિકલ્પના કે વિકલ્પના કરી હોય, એમ સ્વીકારવામાં આવે તો શારદાતનયના મસ્તિષ્કમાં 'સ્વપ્નવાસ્વદત્તમ્' નામના નાટક રૂપ 'લક્ષ્ય' ગ્રન્થને આધારે 'પ્રશાંત' નાટકની આ પૂર્ણલક્ષણાત્મક પરિકલ્પના આવિર્ભાવ પામી એમ કહી શકાય. ઉપર્યુક્ત બે જ વિકલ્પો વળી આ પરિસ્થિતિના બન્ને વિકલ્પો સર્વથા સ્વતઃ રીતે સિદ્ધ કરે છે કે ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકના આસ્વાદન અને નાટ્યશાસ્ત્રીય પર્યાલોચના દ્વારા જ 'પ્રશાંત નાટક' નામની નૂતન વિધાનો સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના ક્ષેત્રમાં અવિર્ભાવ થયો.

(૫) ભાસના નાટકોના ઉદ્ધરણનું સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં પ્રાપ્ત થતું પાંચમું ઉદાહરણ રામચન્દ્ર અને ગુણચન્દ્રના નાટ્યદર્પણમાં જોવા મળે છે.

આ ઉદ્ધરણ નીચે મુજબ છે.

यथा भासकृते स्वप्नवासवदत्ते शेफालिकाशिलातलमवलोक्य वत्सराजः पादाक्रान्तानि पुष्पाणि सोष्मं चेदं शिलातलम् ।

नूनं काचिदिहासीना मां दृष्ट्वा सहसा गता ।। રામચન્દ્ર ગુણચન્દ્ર ના. દ. વિવેક ૧ સૂત્ર : ૭૯ ઉપરની વૃત્તિ કારિકા ।।

આ શ્લોક ઉપલબ્ધ પ્રકાશિત સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકમાં પ્રાપ્ત થતો નથી. રામચન્દ્ર ગુણચન્દ્રને પ્રાપ્ત ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકની વાચનામાં આ શ્લોકનું સંભવિત અને સોપયુક્તિક અનુમાન ઉપર આધારિત સ્થાન ચોથા અંકમાં

विदूषकः : तत्रभवती पद्मावतीहागत्य निर्गता भवेत् ।" વિદૂષક વસંતકની આ ઉક્તિ પછી,

राजा : [शेफालिकाशिलातलमवलोक्य] पादाक्रान्तानि.. વગેરે શ્લોક ઉચ્ચારે" આ રીતે હોવું પ્રતીતિકર થાય છે.

નાટ્યદર્પણના લેખકોએ આ શ્લોકાત્મક ઉદ્ધરણનો ગર્ભસંધિના ત્રીજા સન્ધ્યઙ્ગ 'અનુમાન' નામના સન્ધ્યઙ્ગના ઉદાહરણ રૂપે નાટ્યદર્પણના પ્રથમ વિવેકની કારિકા નં. ૫૨ અને સૂત્ર ૭૯ ઉપરની સ્વરચિત વૃત્તિમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે. કારિકા '૫૨'ની અંતર્ગત આ સૂત્ર સંપૂર્ણ કારિકા સહિત નીચે મુજબ છે.

"संग्रहः साम दानादिः, रूपंनानार्थसंशयः ।
अनुमा निश्चयो लिङ्गात् प्रार्थना भावयाचनम् ।।१–५२।।

આ કારિકામાં 'अनुमा निश्चयो लिङ्गात्' આ સૂત્રમાં "લિંગ = હેતુ દ્વારા (પદાર્થનો) નિશ્ચય" અનુમાન નામનું સન્ધ્યંગ છે. અનુમાન નામના સન્ધ્યઙ્ગનું નિરૂપણ કરનાર આ સૂત્રાત્મક લક્ષણની વ્યાખ્યા રૂપ વૃત્તિમાં લેખકો જણાવે છે કે,

"લિંગ અર્થાત્ હેતુના દ્વારા તેને અવિનાભૂત (નિત્યસમ્બદ્ધ) એવા લિંગી (સાધ્ય)નો નિશ્ચય કરવો અનુમાન કહેવાય. આમ અનુમાન નિશ્ચય રૂપ હોવાને કારણે ઊહસ્વરૂપ યુક્તિ નામના મુખ સંધિના સન્ધ્યંગથી તે ભિન્ન છે.

"लिङ्गाद्धेतोर्नान्तरीयकस्य लिङ्गिनोनिश्चयोऽनुमानम् । निश्चयरूपत्वेन च ऊहरूपाया युक्तेर्भिद्यते ।।" રામચન્દ્ર ગુણચન્દ્ર ના. દ. ૧. સૂત્ર. ૭૯ કારિકા '૫૨' અન્તર્ગતઃ ઉપરની વૃત્તિ ।।

સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકના પ્રસ્તુત "पादाक्रान्तानि" આ અનુમાન નામના સન્ધ્યઙ્ગના ઉદાહરણમાં,

"શેફાલિકા પુષ્પો પગથી કચરાયેલાં છે અને આ શિલાતલ ગરમ છે" આ પૂર્વાર્દ્ધમાં રજૂ થયેલો અર્થ લિંગ–હેતુ છે. (આથી પ્રતીત થાય છે કે) કોઈ સ્ત્રી અહીં બેઠી હતી જે મને જોઈને તરત જ ભાગી ગઈ" આ ઉત્તરાર્દ્ધમાં રજૂ થયેલો અર્થ અનુમાન છે.

"पूर्वम् लिङ्गम् । उत्तरार्द्धमनुमानम् ।।" ના. દ. ૧. કા. ૫૨. સૂ. ૭૯ ઉપરની વૃત્તિ ।। અહીં કોઈ વિશિષ્ટ નાટ્યસિદ્ધાન્તની પતિફલનાનું દર્શન ન થતું હોવાથી આ ઉદ્ધરણ અહીં વિશિષ્ટ વિમર્શને પાત્ર નથી.

ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકનું છઠ્ઠું ઉદ્ધરણ સાગરનન્દીના નાટક લક્ષણ–રત્નકોશમાં નીચે મુજબ પ્રાપ્ત થાય છે.

"यथा स्वप्नवासवदत्ते नेपथ्ये सूत्रधारः [उत्सारणां श्रुत्वा पठति] अथ कथं तपोवनेऽप्युत्सारणा (विलोक्य) कथं मन्त्री यौगन्धरायणो वत्सराजस्य राज्यप्रत्यानयनं कर्तुकामः पद्मावतीयजनेनोत्सार्यते । इत्युत्सारणाशब्दोऽत्र पूर्वकप्रयोगमुत्सार्य नाटकार्य-सूचक इति प्रयोगातिशयः ।"

સાગરનન્દી: નાટકલક્ષણરત્નકોશ: ભારતિવૃત્તમાં પ્રસ્તાવના નિરૂપક પ્રકરણ: પૃ. ૧૨૨.

જો કે આ સાગરનન્દીનો સન્દર્ભ પૂર્ણ રીતે શબ્દશ: ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકની પ્રસ્તાવના સાથે મળતો આવતો નથી. સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકની પ્રસ્તાવનાના મૂળ શબ્દો નીચે મુજબ છે.

सूत्रधार : अङ्ग पश्यामि ।

[नेपथ्ये :] उत्सरत उत्सरत । आर्या उत्सरत ।

सूत्रधार : भवतु विज्ञातम् ।

"भृत्यैर्मगधराजस्य स्निग्धैः कन्यानुगामिभिः । धृष्टमुत्सार्यते सर्वस्तपोवनगतो जनः ।।

સાગરનન્દીનું ઉદ્ધરણ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકની પ્રસ્તાવનાના પ્રસ્તુત અંશ સાથે મળતું નથી આવતું છતાં પણ આ ઉદ્ધરણ ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમનું જ છે એ બાબતને સિદ્ધ કરવા માટે જે પુસલાકરે 'Bhāsa a study'ના પૃષ્ઠ ૩૩–૩૪ ઉપર પ્રતીતિકર દલીલો આપી છે તે ત્યાંથી જીજ્ઞાસુઓએ અભ્યાસી જવી. અમે અહીં પૂર્વપ્રતિજ્ઞા મુજબ તે દલીલોની મીમાંસા પૂર્ણ રીતે ટાળીએ છીએ.

નાટકલક્ષણ–રત્નકોશમાં પ્રસ્તુત સ્વપ્નવાસવદત્તમની પ્રસ્તાવનાનું ઉદ્ધરણ 'પ્રયોગાતિશય' પ્રકારની પ્રસ્તાવનાના ઉદાહરણ રૂપે આપવામાં આવ્યું છે. જેમ કે

प्रयोगातिशय० :

प्रयोगे तु प्रयोगन्तु सूत्रधारः प्रयोजयेत् ।

ततश्च प्रविशेत् पात्रं प्रयोगातिशयो हि सः ।।१२६।।

॥ सागरनन्दी : ભારતીવૃત્તિ નિરૂપક પ્રકરણમાં પ્રસ્તાવના નિરૂપણ. પૃ. ૧૨૨ ॥

અહીં કોઈ વિશિષ્ટ નાટ્ય કે આલંકારિક સિદ્ધાંત ગર્ભિત રીતે પણ સંકેતિત થતો ન હોવાથી આ ઉદ્ધરણની આલંકારિક સિદ્ધાન્તના કે નાટ્યસિદ્ધાંતના પરિપ્રેક્ષ્યમાં પર્યાલોચના અહીં અપ્રસ્તુત છે.

આમ અહીં સુધી સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટક અને તેના રચયિતા ભાસના નામસંકીર્તન સાથે પ્રાપ્ત થતા ભાસના સાહિત્યશાસ્ત્રીય નિર્દેશોનું નિરૂપણ કરી પ્રસંગપ્રાપ્ત આવા નામોલ્લેખ સિવાયના ભાસના નાટકોમાંના કાવ્યાશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં પ્રાપ્ત થતા ઉદ્ધરણની વિચારણા હવે કરવામાં આવી રહી છે.

(૧) ભામહના કાવ્યાલંકારના ચતુર્થ પરિચ્છેદમાં નીચેનો શ્લોક પ્રાપ્ત થાય છે. ભામહે જે દોષના ઉદાહરણ રૂપે તેને પ્રસ્તુત કર્યો છે તે છે 'ન્યાયવિરોધી' નામનો કાવ્યદોષ.

हतोऽनेन मम भ्राता मम पुत्र मम पिता ।
मातुलो भागिनेयश्च रूषा संरब्ध चेतसः ॥

–ભામહ : કાવ્યાલંકાર : ૪-૪૪.

આ શ્લોકમાં રજૂ થયેલ વિગતો પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણના પ્રથમ અંકના હંસક અને સાલંકાયનના સંવાદમાં ગદ્યાત્મક રીતે પ્રાપ્ત થાય છે. આ અંકના '૮'મા શ્લોક પછી.

ततः प्रत्यागतप्राण मिदानीं भर्तारं प्रेक्ष्यानेन मम भ्राता हतोऽनेन मम पितानेन मम सुतो मम वयस्य इति अन्यथा भर्तुः पराक्रमं वर्णयन्तः सर्वतोऽभिद्रुतास्ते पापाः ॥

–ભાસ પ્ર૦ યૌ૦ : ૧ શ્લોક આઠ પછીની હંસકની ઉક્તિ.

ભામહના કાવ્યાલંકાર નામના અલંકાર ગ્રંથમાં ચોથા પરિચ્છેદમાં પ્રાપ્ત થતો આ ન્યાયવિરોધી દોષ (કાવ્યદોષ)નું વિવેચન કરતાં ભામહે રચેલી શ્લોકકારિકાઓ નીચે મુજબ છે.

(१) "न्यायः शास्त्रं त्रिवर्गोक्तिर्दण्डनीतिश्च तां विदुः ।
अतो न्यायविरोधीदमपेतं यत्तथा यथा ॥

(२) विजिगीषुमुपन्यस्य वत्सेशं वृद्धदर्शनम् ।
तस्यैव कृतिनः पश्चादभ्यघाच्चारशून्यताम् ॥

(३) अन्तर्योधशताकीर्णं सालङ्कायननेतृकम् ।
तथाविधं गजच्छद्म नाज्ञासीत्स स्वभूगतम् ॥

(४) यदि वोपेक्षितं तस्य सचिवैः स्वार्थसिद्धये ।
अहो नु मन्दिमा तेषां भक्तिर्वानास्ति भर्तरि ॥

(५) शरा दृढधनुर्मुक्ता मन्युमद्भिररातिभिः ।
मर्माणि परिहृत्यास्य पतिष्यन्तीति कानुमा ॥
(६) हतोऽनेन मया भ्राता मम पुत्र पिता मम ।
मातुला भागिनेयश्च रुषा संरब्धचेतसः ॥
(७) अस्यन्ते विविधान्याजावायुधान्यपराधिनम् ।
एकाकिनमरण्यान्यां न हन्युर्बहवः कथम् ॥
(८) नमोऽस्तु तेभ्यो विद्वद्भ्यो येऽभिप्रायं कवेरिमम् ।
शास्त्रलोकावपास्यैवं नयन्ति नयवेदिनः ॥
(९) सचेतसो वनेभस्य चर्मणा निर्मितस्य च ।
विशेषं वेद बालोऽपि कष्टं किन्नुकथं नु तत् ॥

ભામહે ઉપર્યુક્ત ન્યાયવિરોધી દોષના ઉદાહરણ રૂપે પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણની, હસ્તિકપટ દ્વારા ઉદયનના મહાસેન દ્વારા કેદ થવાના પ્રસંગની નાનામાં નાની વિગત રજૂ કરી છે.

(૨) ભાસના સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ નાટકના ચોથા અંકનો '૭'મો શ્લોક કા. સૂ. વૃ. ૪.૩.૨૫માં પ્રાપ્ત થાય છે. વામન આ શ્લોકને વ્યાજોક્તિ અલંકારના ઉદાહરણ રૂપે રજૂ કરે છે.

આ શ્લોક છે :

"शरच्छशाङ्कगौरेण, वाताविद्धेन भामिनि ।
काशपुष्पलवेनेदं साश्रुपातं मुखं मम ॥

—ભાસ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ ૪–૮.

કા. લં. સૂ. વૃ.ના ૪.૩.૨૫માં ઉદ્ધૃત થયેલા આ શ્લોકમાં "મુખં મમ"ના સ્થાને 'मुखं कृतम्' [मम ને સ્થાને कृतम्] આ પ્રકારનો પાઠભેદ પ્રાપ્ત થાય છે અને 'शशाङ्क'ને સ્થાને 'चन्द्रांश' પ્રાપ્ત થાય છે. કા. લં. સૂ. સાથેની વૃત્તિમાંનું આ ઉદ્ધરણ વ્યાજોક્તિ અલંકારના લક્ષણ–સમજૂતી અને તેના ઉદાહરણ વિષયક તેમ જ વ્યાજસ્તુતિથી વ્યાજોક્તિની ભિન્નતા દર્શાવવાના પ્રયોજન વિષયક છે. વ્યાજોક્તિ અલંકારનું સૂત્રમાં આપેલું લક્ષણ અને વામનાચાર્યે સ્વસૂત્રગત આ લક્ષણની પોતાની વૃત્તિમાં [સ્વોપજ્ઞ] ઉદાહરણ સહિત સ્પષ્ટતા નીચે મુજબ છે.

वृत्ति : व्याजस्तुतेर्व्याजोक्तिं भिन्नां दर्शयितुमाह ।

सूत्रम् : व्याजस्य सत्यसारूप्यं व्याजोक्तिः ।—का. लं. सूत्रम्–४–३–२५.

वृत्ति : व्याजस्य छद्मना सत्येन सारूप्यं व्याजोक्तिः । यां मायोक्तिरित्याहुः । यथा–"शरच्चंद्रांशगौरेण वाताविद्धेन भामिनि । काशपुष्पलवेनेदं साश्रुपातं मुखं मम ॥

—કા. લં. સૂ. વૃ. ૪–૩–૨૫.

(૩) નાયક–[दीर्घं निश्वस्य] भोः ! दारिद्र्यं खलु नाम मनस्विनः कृतः पुरुषस्य सोच्छ्‌वासं मरणम् ।

'यासां बलिर्भवति मद्‌गृहदेहलीनां हंसैश्च सारसगणैश्च विभक्तपुष्पः ॥

तास्वेव पूर्वबलिरूढयवाङ्कुरासु, बीजाञ्जलिः पतति कीटमुखावलीढः ॥

–ભાસ : ચારુદત્તમ્ : ૧–૨.

આ રીતે ભાસના ચારુદત્તમાં પ્રાપ્ત થતો આ શ્લોક કાવ્યલંકાર સૂત્ર. વૃ.માં પાંચમા અધિકરણના પ્રથમ અધ્યાયના ત્રીજા સૂત્રમાં નિરૂપેલા "पादान्तस्य विकल्पेन"ના ઉદાહરણ રૂપે ઉદ્‌ધૃત છે. છંદના પાદના અંતમાં પ્રયુક્ત 'લઘુ' વર્ણ ગુરુતાને વિકલ્પથી પ્રાપ્ત કરે છે. આ છન્દશાસ્ત્રનો નિયમ સાર્વત્રિક નથી પણ કવિસમય ઉપર આધારિત છે. વસંતતિલકા ઉપન્દ્રવજ્રા જેવા અમુક છંદોમાં જ આ નિયમ કાવ્યસમય પ્રમાણે પ્રવર્તમાન છે, 'વંશસ્થ' જેવા છંદોમાં નહીં." આ કવિસમયના યોગ્ય ઉદાહરણના રૂપમાં ઉપરનો ચારુદત્ત નાટકનો શ્લોક વામને ઉદ્‌ધૃત કર્યો છે.

સૂત્ર નીચે મુજબ છે.

न पादान्तरलघोर्गुरुत्वश्च सर्वत्र ॥–કા. સૂ. વૃ. ૫–૧–૩.

અહીં કવિસમય રૂપ વિશિષ્ટાલંકારિક સિદ્ધાન્તના એક પ્રકારના ઉદાહરણ રૂપે ભાસના ચારુદત્ત નાટકના શ્લોકાત્મક આ ઉદ્ધરણનું વિશિષ્ટ મહત્ત્વ છે.

(૪) પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણમ્ નાટકના ચોથા અંકના–

नवं शरावं सलिलैः सुपर्णम् सुसंस्कृतं दर्भकृतोत्तरीयम् ।

तत्तस्यमाभून्नरकं स गच्छेद् यो भष्टपिण्डस्य कृते न युध्येत् ॥

આ દ્વિતીય શ્લોકનું ચોથું ચરણ–"यो भष्टपिण्डस्य कृते न युध्येत् ॥

કાવ્યલંકાર સૂ. વૃત્તિમાં વામને શબ્દશુદ્ધિના પ્રકરણમાં વ્યાકરણશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ અસાધુ શબ્દપ્રયોગના સમાધાનના ઉદાહરણ રૂપે ઉદ્‌ધૃત કર્યું છે.

આ અસાધુપ્રયોગનું નિર્દેશક સૂત્ર આ પ્રમાણે છે–

"युध्येदिति युघः क्यचि ।"–વા : કા. સૂ. વૃ. ૫–૨–૨૮.

"यो भर्तृपिण्डस्य कृते युध्येत्" इति प्रयोगः ।

स चाऽयुक्तः । युधेरात्मनेपदित्वात् ॥

–કા. લં. સૂ. ૫–૨–૨૮. ઉપરની વૃત્તિ.

આ વૃત્તિમાં વામન, સ્પષ્ટતાપૂર્વક દર્શાવે છે કે 'युध्' આત્મનેપદી હોવાથી 'હલન્ત' [વ્યંજનાન્ત] એવો આ 'युध्येत्' કેવી રીતે વ્યાકરણશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ સિદ્ધ થઈ શકે ? શું ? 'युध' આત્મનેપદી ધાતુ હોવાથી 'युध्येत्' એવા હલન્ત

પ્રયોગ વ્યાકરણશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ 'સાધુ' પ્રયોગ નથી, તેથી "यो भर्तृपिण्डस्य कृते न न युध्येत्" અહીં શું વ્યાકરણશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ 'युध्येत्' એવો ભાસે અશુદ્ધ પ્રયોગ કર્યો છે ?

આ પ્રશ્નનું સમાધાન એ છે કે વ્યાકરણ શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ આ 'युध्येत्' પ્રયોગ પરિશુદ્ધ પ્રયોગ છે.

અહીં 'युध्येत्' આ પ્રયોગ 'युध्' ધાતુના વિધ્યર્થ તૃ. પુ. એ. વ.ના રૂપમાં અને અર્થમાં પ્રયુક્ત નથી. આ વિધ્યર્થ પ્રયોગમાં તો 'युध्येत्' એવો હલન્ત પ્રયોગ ન થાય પણ 'युध्येत' એવો અજન્ત પ્રયોગ સિદ્ધ થાય.

પણ અહીં ભાસે વિધ્યર્થના અર્થમાં આ પ્રયોગ કર્યો નથી એમ સૂચિત કરતાં કા. લં. સૂ. વૃ. કાર વામનચાર્ય આ પ્રયોગની વ્યાકરણશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ પરિશુદ્ધતા નીચે મુજબ રીતે દર્શાવે છે કે "तत्कथं युध्येदित्याह । युधः क्यचि । युधमात्मानमिच्छेद् युध्येदिति" ।–કા. લં. સૂ. ૫–૨–૨૮ ઉપરની વૃત્તિ.

અર્થાત્ 'सुप आत्मनः क्यच्' ।–પા. સૂ ૩–૧–૮.

આ સૂત્રથી 'क्यच्' પ્રત્યય 'युधमात्मानं इच्छेत्' આ અર્થમાં 'युध' એવા અજન્ત પ્રાતિપદિકને [નહીં કે હલન્ત 'युध्' ધાતુને] થતાં 'युध्येत्' આ રૂપ વ્યા. શા.ની દૃષ્ટિએ પરિશુદ્ધ સ્વરૂપે સિદ્ધ થઈ શકે છે. ઉપર્યુક્ત અર્થમાં 'युध' એવા નામને થયેલા 'क्यच्' પ્રત્યયથી સિદ્ધ થયેલા 'युध्येत्' આ પદનો અર્થ છે "જે પોતાની જાતને યોદ્ધા તરીકે ઇચ્છે છે તે."

ભાસના નાટકનો ઉપર્યુક્ત કાવ્યશાસ્ત્રીય ઉલ્લેખ એક મહત્ત્વની વ્યાકરણશાસ્ત્રીય અને અલંકારશાસ્ત્રીય બાબતની અહીં સ્પષ્ટતા કરે છે કે ભાસ "छन्दोवत् कवयो भवन्ति" મહાભાષ્યનો 'यूस्त्र्याख्यो नदी'–૧–૪–૩. આ પા. સૂ. ઉપરના વચન મુજબ નિરંકુશ રીતે અપાણિનીય પ્રયોગો કરતો નથી. કેટલાક વિદ્વાનો ભાસ અપાણિનીય એવા વ્યાકરણશાસ્ત્રીય પ્રયોગો સ્વચ્છંદ રીતે કરે છે એમ જે માને છે તેઓએ વામનના આ ઉલ્લેખના પરિપ્રેક્ષ્યમાં પોતાની આ માન્યતાનું પુનઃ મૂલ્યાંકન કરવાની તાતી જરૂર છે.

(૫) ચારુદત્ત નાટકના પ્રથમ અંકનો '૧૯'માં ક્રમાંક ઉપર ઉપલબ્ધ થતો–
"लिम्पतीव तमोऽङ्गानि वर्षतीवाञ्जनं नभः असत्पुरुष सेवेव, दृष्टिर्विफलतां गता ।"

–ભાસ. ચારુદત્તમ્ : ૧–૧૯.

આ શ્લોક મમ્મટના કાવ્ય પ્રકાશના દશમા ઉલ્લાસમાં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારના ઉદાહરણ રૂપે મમ્મટે ઉદ્ધૃત કર્યો છે.

भवेत् सम्भावनोत्प्रेक्षा प्रकृतस्य परात्मना ॥

–मम्मट : काव्य प्र. ७. १३७ सूत्रम्, पृ. ५८४.

ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારનું ઉપર્યુક્ત લક્ષણ આપીને વૃત્તિમાં તેની સમજૂતી અને ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારના ઉદાહરણના રૂપમાં મમ્મટ ભાસના ચારુદત્ત નામના નાટકના પ્રથમ અંકનો ૧૯ મો શ્લોક નીચે મુજબ ઉદ્ધત કરી તેમાં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારના લક્ષણની પરીક્ષા નીચે મુજબ રીતે કરે છે.

वृत्ति : समेन, उपमानेन । उदाहरणम् ।

लिम्पतीव तमोऽङ्गानि वर्षतीवाञ्जनं नभः ।
असत्पुरुषसेवेव दृष्टिर्विफलतां गता ॥
इत्यादौ व्यापनादि लेपनादिरूपतया संभावितम् ।

—મમ્મટ. કા. પ્ર. ૭. ૧૩૭ ઉત્તરની વૃત્તિ, પૃ. નં. ૫૮૭.

ભાસના ચારુદત્ત નાટકના ઉપર્યુક્ત શ્લોકમાં પૂર્વાર્દ્ધમાં ઉત્પ્રેક્ષા અને ઉત્તરાર્ધમાં ઉપમા અલંકાર છે. 'ઉપમાન સાથે ઉપમેયની ઉત્કટ–એક–કોટિક સંભાવના 'उत्+प्रेक्षा' કરવામાં આવે છે ત્યારે ઉત્પ્રેક્ષા અલંકાર થાય છે. ભાસના ચારુદત્ત નાટકના ઉપર્યુક્ત શ્લોકમાં અંધકારના (રાત્રિના) વ્યાપનાદિ ધર્મોની લેપનાદિ ધર્મરૂપે સંભાવના અર્થાત્ ઉત્પ્રેક્ષા કરવામાં આવી છે. અન્ય આલંકારિકોની દૃષ્ટિએ અહીં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારના એક પ્રભેદ એવા ક્રિયોત્પ્રેક્ષાનું સૌન્દર્ય અભિવ્યક્તિ પામ્યું છે. મમ્મટ સ્વરૂપોત્પ્રેક્ષા ક્રિયોત્પ્રેક્ષા વગેરે ઉત્પ્રેક્ષાના પ્રભેદોની વિવેચના ન કરતા હોવાથી અહીં ઉત્પ્રેક્ષાનો એક પ્રભેદ નહીં પણ સ્વયં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારનો ચમત્કાર અનુભવાય છે. અહીં અંધકાર રૂપ ઉપમેયના વ્યાપનાદિ ધર્મો હરિચંદનાદિ રૂપ ઉપમાનના લેપનાદિ ધર્મો સાથે ઉત્પ્રેક્ષિત હોવાથી, ઉપમેયની ઉપમાન સાથેની સંભાવના અહીં વાચ્યકક્ષામાં સહૃદયહૃદય દ્વારા આસ્વાદ્ય બનતી હોવાથી અહીં ઉત્પ્રેક્ષા નામનો અલંકાર અનુભવાય છે, એમ મમ્મટના ઉપર્યુક્ત વિવેચન ઉપરથી ફલિત થાય છે.

(૬) જેનું સંભવિત સ્થાન ભાસના ઉપલબ્ધ થતા અને કૃષ્ણકથા ઉપર આધારિત બાલચરિતમાં હોય એવી સુયુક્તિક કલ્પના કરી શકાય એવો એક શ્લોક વિશ્વનાથે પોતાના સાહિત્યદર્પણના '૬'ઠ્ઠા પરિચ્છેદમાં ઉદ્ધૃત કર્યો છે.

તેઓએ આ શ્લોક 'વિધાન' નામના 'નાટયાંગ'ના ઉદાહરણ રૂપે ઉદ્ધૃત કર્યો છે. વિધાન નામના સન્ધ્યંગનું નિરૂપણ કરતી કારિકા સહિત વૃત્તિ વિભાગમાં

દર્શાવેલો આ શ્લોક નીચે મુજબ પ્રાપ્ત થાય છે. આ સન્ધ્યંગ 'મુખ' સંધિનું ૧૧મું અંગ છે.

सुखदुःखकृतो योऽर्थस्तद्विधानमिति स्मृतम् ।–विश्वनाथ : सा. द. ६–८५.

वृत्ति : यथा बालचरिते ।

उत्साहतिशयं वत्स, तव बाल्यं च पश्यतः ।
मम हर्षविषादाभ्यामाक्रान्तं युगपन्मनः ॥

–વિશ્વનાથ સા. દ. ૬–૮૫ ઉપરની વૃત્તિ.

સાહિત્યદર્પણની લક્ષ્મી ટીકામાં આ શ્લોક પરત્વે નીચેનું વિધાન છે–"बालचरिते बालरामचन्द्रचरितप्रधाने कस्मिंश्चिद्रूपके परशुरामः राम प्रत्याह इति शेषः" । અહીં સાહિત્ય દર્પણકારના 'યથા 'बालचरिते' આ વિધાન દ્વારા સૂચિત થતું ઉપર્યુક્ત શ્લોકોદ્ધરણનું મૂળ સ્થાનરૂપ જે 'बालचरित' નામનું નાટક સૂચિત થાય છે તે ભાસનું બાલચરિત કે જે કૃષ્ણકથા ઉપર આધારિત છે કે પછી અન્ય બાલચરિત કે જે રામકથા ઉપર હોવાની સંભાવનાવાળું કે જે હાલમાં અનુપલબ્ધ છે તે નિર્ણય ન થતો હોવાથી લક્ષ્મી ટીકાકારે તો સ્પષ્ટ નિર્દેશ કરી દીધો છે કે તે 'બાલચરિત' ભાસનું નહીં પણ રામકથા ઉપર આધારિત કોઈ અન્ય રૂપક છે.

આમ આ શ્લોકનું મૂળ સંભવિત સ્થાન પૂર્ણ રીતે સન્દિગ્ધ બની જાય છે.

આમ સાહિત્યશાસ્ત્ર એટલે કે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં ભાસના ઉલ્લેખો એવો આ પ્રસ્તુત શોધપત્રનો વિષય હોવાથી તેની અન્વર્થતા અને સોપપત્તિકત્વ ત્યારે જ સિદ્ધ થઈ શકે કે જ્યારે ભાસના નાટકનાં ઉદ્ધરણો જે તે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના ગ્રન્થોમાં ઉદાહરણ રૂપે પ્રાપ્ત થતાં હોય તેના સન્દર્ભની પૂર્ણ છણાવટ અને તેની પૂર્ણ પર્યાલોચના થાય. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ ભાસના નાટકોનાં ઉપર્યુક્ત ઉદ્ધરણો કોઈ ને કોઈ–રસ અને ધ્વનિ–નાટ્યાંગ, અલંકાર, દોષ વગેરે કાવ્યશાસ્ત્રીય સિદ્ધાન્તોના પ્રકારો [સામાન્ય, વિશેષ]નાં ઉદાહરણો રૂપે જ ઉદ્ધૃત કર્યા હોવાથી તેની કાવ્યશાસ્ત્રીય રીતે જ આલોચના થવી જોઈએ. એ સ્વયંસિદ્ધ હકીકત છે અને તેથી જ પ્રસ્તુત શોધપત્રમાં અમે ઉપર્યુક્ત બધાં જ ભાસનાં ઉદ્ધરણોની પર્યાલોચના કોઈ ને કોઈ આલંકારિક સિદ્ધાન્તના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ કરી છે કે જેનો સંદર્ભ અલંકારશાસ્ત્રીય ગ્રન્થોમાં કોઈ ને કોઈ અલંકાર સિદ્ધાન્તના ઉદાહરણના રૂપમાં જ પ્રાપ્ત થાય છે. આમ અલંકારશાસ્ત્રીય ગ્રન્થોમાં

કોઈ ને કોઈ અલંકારશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તના લક્ષણના ઉદાહરણોના રૂપમાં વિનિયોગ પામેલાં ભાસના નાટકોનાં ઉપર્યુક્ત ઉદ્ધરણોની સમીક્ષા અલંકાર સિદ્ધાન્તના પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ કરવી ઉપયુક્ત છે.

ગણપતિશાસ્ત્રી, પુસાલકર જેવા વિદ્વાનો એ આ ઉદ્ધરણોની આલોચના ભાસનો સમય આ બધાં નાટકો ભાસનાં જ છે કે કેમ ? આ પ્રશ્નના નિરાકરણ રૂપ પ્રધાન પ્રયોજનને લક્ષમાં રાખીને કરેલી હોવાથી તેઓ સાહિત્યશાસ્ત્રીય ઉદ્ધરણોની અલંકારશાસ્ત્રમૂલક સમીક્ષા ન કરે અને નથી કરી તે જ સર્વથા ઉચિત છે.

પણ આ શોધપત્રનો પ્રધાન વિષય જ ભાસના સાહિત્યશાસ્ત્રના ઉલ્લેખોની પર્યાલોચના કરવાનો હોઈ [કે જે આ શોધપાત્રના શીર્ષક ઉપરથી જ સ્વયંસિદ્ધ છે.] ઉપર્યુક્ત ઉદ્ધરણોની કોઈ આલંકિરક સિદ્ધાન્તમૂલક પર્યાલોચનાથી ઇતર રીતે તેઓનો વિમર્શ કરવો તેના જેવું બીજું કોઈ અનૌચિત્ય ન હોવાથી આ શોધપત્રના શીર્ષક અને પ્રયોજનને ઉચિત એવી આ ભાસનાં ઉદ્ધરણોની પર્યાલોચના અલંકારસિદ્ધાન્તના પરિપ્રેક્ષ્યમાં કરી છે. સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રીય ગ્રન્થોમાં અહીં દર્શાવેલાં ઉદ્ધરણો ઉપરાંતનાં ઘણાં બધાં ઉદ્ધરણો ઉપલબ્ધ થવાની પૂર્ણ સંભાવના હોવાથી તે બધાંની અલંકારશાસ્ત્રીય સિદ્ધાન્તના પરિપ્રેક્ષ્યમાં પર્યાલોચના થાય તે કેવલ આવશ્યક જ નહીં પણ અનિવાર્ય છે.

પ્રસ્તુત શોધપત્રમાં વિનિયુક્ત સન્દર્ભોની ગ્રન્થસૂચી

(૧) ભરતમુનિ : નાટ્યશાસ્ત્રમ્ : ભાગ–૧, અભિનવભારતી વિવૃતિ સહિત : ગાયકવાડ ઑરિએન્ટલ સીરીઝ બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૫૬.

(૨) આનંદવર્ધન : ધ્વન્યાલોક : અભિનવગુપ્તની લોચન ટીકા સહિત

(૩) Bhasa a Study by A. D. Pusalaker. Oriental Publishers Delhi Second Revised Edition 1968.

(૪) Bhasa Plays : By T. Ganapati Shastri, Bharatiya Vidya Prakashan Delhi, 1985.

(૫) શારદાતનય : ભાવપ્રકાશન : Oriental Institute, Baroda, 1968.

(૬) સાગરનન્દી : નાટકલક્ષણરત્નકોશ :
ચૌખમ્બા સીરીજ ઑફિસ, વારાણસી, પ્રથમાવૃત્તિ, ૧૯૭૨.
(૭) રામચન્દ્ર અને ગુણચન્દ્ર નાટ્યદર્પણ :
દિલ્લી વિશ્વવિદ્યાલય, દિલ્લી, પ્રથમ સંસ્કરણ ૧૯૬૧.
(૮) The Harsha Charita of Banabhatta,
Edited By P. V. Kane, Motilal Banarsidass, Delhi Patana, Varansi, Second Edition, 1965.
(૯) भासनाटकचक्रम् : Edition By : C. R. Devdhar, Oriental Book Agency, Poona.
(૧૦) भोजराजः : शृङ्गारप्रकाशः द्वितीयो भागः,
G. R. Josyer, Mysore, 1963.
(૧૧) मम्मट : काव्यप्रकाशः वामनाचार्यस्य बालबोधिनीसहिता : Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.
(૧૨) विश्वनाथ साहित्यदर्पण लक्ष्मीसंस्कृतव्याख्याविभूषितः : चौखम्बा संस्कृत सीरीज ऑफिस, वाराणसी, 1967.

૧૦. 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'માં વિદૂષકની સમસ્યા

—ડૉ. આર. પી. મહેતા*
ગાંધીનગર

ભાસરચિત નાટક 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્'[1] નું કથાસૂત્ર આ પ્રમાણે છે. વત્સરાજ ઉદયનના રાજ્યનો મોટો ભાગ પડોશી રાજા આરુણી પડાવી લે છે. તેને પુનઃ પ્રાપ્ત કરવા પૂર્વ આયોજન થાય છે, તે મુજબ કાર્ય સધાય છે અને અંતે ઉદયનને રાજ્ય પુનઃ પ્રાપ્ત થાય છે. આ પૂર્વ આયોજન અંગે, નાટકમાંથી પ્રાપ્ત થતા પરોક્ષ સંકેતોને આધારે અનુમાનો થઈ શકે છે.

આ પૂર્વ આયોજનમાં મુખ્ય સૂત્રધાર મંત્રીશ્વર યૌગન્ધરાયણ છે. મગધ કન્યા પદ્માવતી પાસે વાસવદત્તાનું ન્યાસ કાર્ય સંપન્ન થાય છે, ત્યારે તેની આત્મગત ઉક્તિ છે–हन्त भोः, अर्धमवसितं भारस्य । વાસવદત્તાનું ન્યાસ કાર્ય ઉંપન્ન થયું, એટલે કાર્યભાર અર્ધો ઓછો થયો. સમગ્ર કાર્યભારનું ઉત્તરદાયિત્વ તેને હસ્તક છે.

આ આયોજનમાં વાસવદત્તા તેની સાથે હોય તે સ્વાભાવિક છે. તેને એનામાં વિશ્વાસ પણ છે. પદ્માવતી પાસેનો ન્યાસ પ્રસ્તાવ મંત્રીમુખેથી સાંભળીને તે સ્વગત કરે છે–इह मां निक्षेप्तुकाम आर्ययौगन्धरायण । भवतु, अविचार्य क्रमं न करिष्यति ।

આ આયોજનમાં સભાપતિ રુમણ્વાન તેની સાથે છે. લાવાણકદાહ પછી તેણે ઉદયનની એટલી બધી કાળજી લીધી કે વાસવદત્તા સ્વગત બોલી ઊઠે છે–दिष्टया सुनिक्षिप्त इदानीमार्यपुत्र । શ્રી કેશવ હર્ષદ ધ્રુવની નોંધ છે–'રાજાને ન જણાવી અમાત્ય યૌગન્ધરાયણે રાણી વાસવદત્તા અને સેનાપતિ રુમણ્વાન સાથે સંતલસથી ગૂઢ યોજના ઘડી ધારેલો અર્થ સિદ્ધ કર્યો.'[2]

---

* ૭૭૮–૧, શિવાંજલિ, મધુરમ ફ્લેટ, સેક્ટર ૨૫, ગાંધીનગર–૩૮૨૦૨૧.

૧. ભટ (ડૉ.) જી. કે., શુક્લ (ડૉ.) જે. એમ.—સ્વપ્નવાસવદત્ત; ધી પોપ્યુલર બુક સ્ટોર, સૂરત, ૧૯૫૯; બીજી આવૃત્તિ—આધારસ્થાન.

૨. ધ્રુવ કેશવલાલ હર્ષદરાય—સ્વપ્નની સુંદરી; બીજી. આવૃત્તિ; મહાકવિ ભાસ, પૃ. ૨૬.

યૌગન્ધરાયણના રાજકીય આયોજનમાં માત્ર રુમણ્વાન જ નહિ; બીજા મંત્રીઓ પણ હોવા જોઈએ. વાસવદત્તાનું ન્યાસકાર્ય સંપન્ન થયું પછીની યૌગન્ધરાયણની સ્વગતોક્તિ છે—યથા मन्त्रिभिः सह समर्थितं, तथा परिणमति । અર્થાત્ મંત્રીઓ સાથે અગાઉ વિચારણા થયેલી છે. નાટકને અંતે, રાજાએ યૌગંધરાયણને પૂછ્યું કે શું રુમણ્વાન આ બધું જાણતો હતો; ત્યારે મંત્રીશ્વરે કહ્યું–स्वामिन्, सर्वैरेव ज्ञातम् । આ બીજા મંત્રીઓ કોણ હોય; તેનો નામ નિર્દેશ પણ નાટકમાંથી મળતો નથી. યૌગન્ધરાયણનાં આયોજનમાં ભાગીદાર તરીકે રુમણ્વાન હોય અને બીજા મંત્રીઓ હોય. બીજા મંત્રીઓમાં રાજાનો નર્મસચિવ વિદૂષક વસંતકને ગણવો કે નહિ; તે સમસ્યા છે, વસંતક યોજનામાં ભાગીદાર હતો કે નહિ, તેનાં અનુમાન પર આવવું મુશ્કેલ છે.

ભાસ પાસે લાઘવકળા છે, સૂચન કળા છે, અર્થગૌરવ છે, અનાવશ્યકને ન સ્પર્શવાનો સંયમ છે. પરંતુ તેના આ ગુણો કેટલીકવાર દોષમાં પરિણમે છે. ડૉ. જી. કે. ભટ્ટનો અભિપ્રાય છે–સુસંકુલિત અને સમપ્રમાણ રચના માટે આવશ્યક એવી અંતર્ગત કડીઓ ભાસ આપતો નથી એમ નથી; પરંતુ અનેકવાર એ કડીઓ કાંતો પૂરતા પ્રમાણમાં આપવામાં આવતી નથી કે પછી તે એટલી અસ્પષ્ટ હોય છે કે તેમાંથી ધાર્યો અર્થ ધ્વનિત થઈ શકતો નથી. આ મર્યાદા કેટલીકવાર નાટકનું વસ્તુ સમજવામાં ગોટાળો ઊભો કરે છે. પ્રસંગની ગૂંથણીમાં બધા તંતુઓ સુવ્યવસ્થિત સંકળાયેલ હોવા જોઈએ. એ બાબતમાં ભાસ કેંક બેદરકાર હોય એમ લાગે છે.'[3] આને કારણે એવા કેટલાય તંતુઓ સંશયગ્રસ્ત અથવા અસ્પષ્ટ રહે છે. જેમ કે ઉદયનની મગધમંત્રણા વખતે સાથે કોણ મંત્રી હતો, પદ્માવતી સમુદ્રગૃહમાં કેમ ન આવી, ઘોષવતી વીણાનું પ્રગટીકરણ રુમણ્વાન પ્રેરિત હતું કે યૌગન્ધરાયણ પ્રેરિત આની જેમ જ ઊકેલવી મુશ્કેલ એવી ગૂંચ વિદૂષક લગતી છે કે તે યૌગન્ધરાયણનાં પૂર્વઆયોજનમાં ભાગીદાર હતો અને નાટકમાંનું એનું વર્તન એ આયોજન મુજબનું છે કે પછી તે પૂર્વઆયોજનમાં સહભાગી ન હતો અને તેથી તેનું વર્તન કોઈ ઉદ્દેશ્ય-પ્રેરિત નથી.

વી. વેંકટાચલમનો[4] અભિપ્રાય છે કે વિદૂષક સંસ્કૃત રૂઢિપ્રયોગ અજા-ગલ-સ્તનની જેમ અનુપયોગી સિદ્ધ થયો છે. શ્રી કાન્તાનાથ શાસ્ત્રી તેલંગની નોંધ છે, 'यह बड़ा मुर्ख है । इसके इस दोष से यौगन्धरायण भी परिचित मालूम पड़ता है । इसीलिये उसने वासवदत्ता को राजा से वियुक्त किये जाने का रहस्य इसे

---

૩. ભટ્ટ સ્વપ્ન૰, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬૪.

૪. વેંકટાચલમ્ વી. અનુ૰ ગૌતમ પટેલ...ભાસ, સાહિત્ય અકાદમી, દિલ્હી; ૧૯૯૧, પ્રથમ આવૃત્તિ; પૃ. ૧૧૪.

नहीं बतलाया है। विदूषक की बातो से यह स्पष्ट है कि वह नहीं जानता कि वासवदत्ता जीवित है।'[૫] બંને મતોનું સંકલન કરવાથી પૂર્વપક્ષ આ રીતે ઉપસ્થાપિત થાય. વિદૂષકના પેટમાં વાત ટકે નહિ. આથી મંત્રીશ્વરે તેને આયોજનથી વાકેફ કર્યો જ નથી તેથી નાટકમાનું તેનું વર્તન કોઈ રીતે ઉદ્દેશ્ય સાધક નથી અને આથી અનુપયુક્ત છે.

ખરેખર તો આ પ્રકારના કોઈ નિર્ણયથી વિદૂષકનાં પાત્ર અન્યાય થાય તેમ છે. આયોજન યૌગન્ધરાયણનું ખરું, પરંતુ તેને વાસ્તવિક રૂપમાં કાર્યાન્વિત કરવાનું હોય ત્યારે રુમણ્વાન કરતાં પણ મહત્ત્વનું ઉત્તરદાયિત્વ વસંતકને શીરે છે. મંત્રીશ્વર તો લોકદૃષ્ટિએ વિગષ્ટ છે. લાવાણ-દાહથી મગધ પ્રવેશ સુધી ઉદયનની હૃદયરક્ષાનું કામ રુમણ્વાનનું અને ત્યાર પછીથી વાસવદત્તાનાં પ્રગટીકરણ સુધી એમાં હૃદયની હૃદયોર્મિઓની રક્ષાનું કામ વસંતકનું ગણાય. નાટકમાં આથી વસંતકનું મહત્ત્વ ઉદયનને બાદ કરતાં વધુ ગણાય. આથી નાટકના નાન્દીશ્લોકના મુદ્રાલંકારમાં ઉદયન, વાસવદત્તા અને પદ્માવતીની સાથે વસન્તકનો નિર્દેશ છે. વસંતક પાસેથી આવું મહત્ત્વનું કાર્ય લેવાનું હોય ત્યારે યૌગન્ધરાયણે તેને વિશ્વાસમાં લીધો જ હોય. આથી વસ્તુવિકાસમાં પણ તેનું યોગદાન છે જ

શ્રી જયપાલ વિદ્યાલંકારનો મત છે—

'यौगन्धरायण की योजना की जानकारी विदूषक को भी है। वासवदत्ता यहीं रहती है यह विदूषक भी जानता था क्योंकि यौगन्धरायणने पूरी योजना राजा के प्रधान पुरुषों के साथ मिलकर बनाई थी। विदूषक मुख्य योजना को पूरी कराने में सहायक है और अपने प्रसिद्ध हंसोड व्यक्तित्व को कुछ अंश तक बनाये रखकर भी अपने उत्तरदायित्व को चतुराई के साथ निभाता है।'[૬]

નાટકમાંનું તેનું વર્તન આટલું બધું ઉદ્દેશ્યપ્રેરિત છે કે નિઃસંશયપણે આમ જણાય કે તે મંત્રીશ્વરની યોજનામાં સામેલ હશે. એ. એસ. પી. અય્યર[૭]નું તો કથન છે કે તે યૌગન્ધરાયણ રુમણ્વાન અને ઉદયન વચ્ચેનું સફળ સંપર્કસૂત્ર હતો.

---

૫. वेताल श्रीमद् अनन्तरामशास्त्री, होशिंग श्री जगन्नाथ शास्त्री, तेलंग श्री कान्तानाथ शास्त्री, स्वप्नवासवदत्तम्, चौखम्बा संस्कृत सीरीज ऑफिस, वाराणसी; १९६०; षष्ठ संस्करण; भूमिका, पृ. ३८.

૬. विद्यालङ्कार जयपाल—स्वप्नवासवदत्तम्; मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९६८; प्रथम संस्करण; पृ. १६६, १८४, २२६.

૭. Ayyar A. S. P.–Bhasa; V. Ramaswamy Sastrulu & sons, Madras; 1952, second edition, p. 426.

વિદૂષકનાં ઉદ્દેશ્યપ્રેરિત વૃત્તનાં કેટલાંક દૃષ્ટાંતો આ પ્રમાણે છે :

(૧) તે સતત તકેદારી રાખે છે કે ઉદયનના સ્મૃતિપટ પર વાસવદત્તાનું નામ કોતરાયેલું જ રહે અને સહેજ પણ ઝાંખું ન પડે. પદ્માવતીના પ્રવેશને કારણે, ઉદયનના ચિત્તમાં એ મુખચ્છવિ સહેજ પણ મ્લાન બને તો પણ રાજહેતુ માટે આત્મભોગ આપનારી આ નારીને અન્યાય થાય. આથી તે પ્રધાતોપચાર પદ્ધતિનો પણ આશ્રય લે છે. જેમ કે પ્રમદવનના એકાન્તમાં તે સીધો જ પ્રશ્ન કરે છે–का भवतः प्रिया, तदानीं तत्रभवती वासवदत्ता इदानीं पद्मावती वा । આ સંવાદ એટલો ભાવપૂર્ણ આગળ વધે છે કે ઉદયન ભૂલી જાય છે કે વાસવદત્તા જીવતી નથી. એટલે તરત કહે છે–अविद्या वासवदत्ता । कुत्र वासवदत्ता । चिरात् खल्वुपरता वासवदत्ता ।

(૨) પોતાની બુદ્ધિમત્તાથી ઉદયનને કફોડી હાલતમાંથી ઉગારી લે છે. શોકાવેશને કારણે ઉદયનને આવેલા અશ્રુનો ખુલાસો પદ્માવતીને એ રીતે આપે છે કે એની આંખમાં કાશરજ પડી છે.

(૩) સમુદ્રગૃહમાં ઉદયનને નિદ્રાબાધ રોકવા માટે એ જે વાર્તા શરૂ કરે છે તે ઉજ્જયિનીના જળાશયની છે. તેનાથી એટલી સ્મૃતિ શોક તીવ્ર થાય છે કે સ્વપ્નમાં વાસવદત્તા આવે છે. અહીં પણ સ્મૃતિને અક્ષુણ્ણ રાખવાનો ઉપક્રમ ખરો જ.

(૪) તેને એમ ખાતરી થાય છે કે રાજાને વાસવદત્તા સ્વપ્નાન્તે દેખાઈ ગઈ છે ત્યારે તે એની વાસવદત્તા દર્શનની પ્રતીતિનો દૃઢતાપૂર્વક છેદ ઉડાડી દે છે અને ઝડપથી વિષયાન્તર કરી દે છે. કારણ કે તે જાણે છે કે આ ક્ષણે વાસવદત્તા પ્રગટ થઈ જાય તો રાજ્યપ્રાપ્તિનું આયોજન નિષ્ફળ નીવડે.

તે ઉદયન માટે જે કાળજી ઉઠાવે છે તેને કારણે તેને માટે ડૉ. એ. ડી. પુસાલકર[૮] બે વિશેષણો પ્રયોજે છે: Constant companion અને Helpmate ડૉ. કે. જી. ભટ્ટનું પણ અવલોકન છે–'It is the Vidūsaka's business in the drama to keep the remembrance of Vasavadata recurring's alive, like the refrain in a song both for the hero and for the audience.[૯]

આ રીતે વિદૂષકનું વર્તન ગણતરીપૂર્વકનું છે અને લાવણકદાહ પૂર્વે યૌગન્ધરાયણ સાથે થયેલી મંત્રણાને અનુરૂપ હોય તે પ્રકારનું છે, તેવું અનુમાન સહેજે થઈ શકે તેમ છે.

૮. Pusalkar A. D. Keith A. B.–Bhasa–A study; Munshiram Manoharlal, Delhi, 1968, Second edition, p. 93.

૯. Bhat G. K.–The Vidūsaka, The New Order Book Co. Ahmedabad; 1959; p. 137.

૧૧. 'અવિમારક'—એક સમીક્ષાત્મક આસ્વાદ*

ડૉ. અરવિંદ હ. જોષી

સૂરત

હજી તો પંચ્યાશી (૮૫) વર્ષ પહેલાં જ, ૧૯૦૯માં ડૉ. ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રીને ભૂર્જપત્ર પર મલિયાળી લિપિમાં લખેલા તેર નાટકોની હસ્તપ્રત મળી. આ બધાંય નાટકો ભાસનાં છે એવું પણ ગણપતિ શાસ્ત્રીએ જ સૌ પ્રથમ જાહેર કર્યું અને એમણે ૧૨-૧૩માં ત્રિવેન્દ્રમ્ સંસ્કૃત સિરીઝમાં આ નાટકો પ્રસિદ્ધ કર્યાં. વિદ્વાનોને ખબર છે કે શરૂઆતમાં તો 'યજ્ઞફલ' નામનું નાટક પણ ભાસનું છે, એવું જાહેર થયેલું, પણ પછી તો એ ડૉ. ગણપતિ શાસ્ત્રીનું જ સર્જન હતું, એવું બહાર આવ્યું. ટૂંકમાં ભાસને નામે અત્યારે ઉપલબ્ધ તેર નાટકો છે —જેમાંના છ મહાભારત પર આધારિત, બે રામાયણ પર, એક-'બાલચરિત'— જે ભાગવત-હરિવંશ પર આધારિત અને બાકીના ચારને આપણે લોકકથાનક પર આધારિત કહી શકીએ, જેમાંનું એક 'અવિમારક' છે.

આ નાટકો દક્ષિણની નાટક ભજવતી ચાક્યાર મંડળીઓએ રંગભૂમિ પર ભજવવા માટે તૈયાર કરેલી રંગાવૃત્તિઓ છે, એવું શ્રી પીશારોટી તથા ડૉ. કુપ્પુસ્વામી જેવા વિદ્વાનો માને છે. એટલું સાચું કે આ સર્વ નાટકોમાં અનેક પ્રકારનું સામ્ય છે એટલે મોટા ભાગની કૃતિઓ એક જ લેખકની હોવાની સંભાવના વિશેષ છે. ડૉ. કીથ, ડૉ. એ. ડી. પુસાલકર અને ડૉ. અય્યર જેવા વિદ્વાનો ઉપર્યુક્ત તેર નાટકોને મૂળ એક જ કર્તાની કૃતિઓ માને છે છતાં એ પણ નોંધનીય છે કે તે આ નાટકો ભજવાયાં છે, તેને અભિનેય બનાવાયાં છે અને તેની રંગાવૃત્તિઓ જ આપણી પાસે આવી હોય તો, આ કૃતિઓના આદ્ય સર્જક-નાટ્યકાર-ની કૃતિઓમાં ઠીક ઠીક ફેરફાર કરવામાં આવ્યા હશે જ અને ભાસ જેવો અતિ પ્રાચીન નાટ્યકાર જે આજથી આશરે દોઢથી બે હજાર વર્ષો પૂર્વે થઈ ગયો હોય તો તેની મૂળ કૃતિઓ-રૂપકો-કેવા સ્વરૂપમાં હશે તે કેવળ અનુમાનનો વિષય જ બની રહે. ભાસના સમયની વિગતે ચર્ચાઓ ન કરતાં એટલું નોંધીએ કે ડૉ. એ. ડી. પુસાલકર પ્રમાણે ભાસ ઈ. સ.. પૂર્વે ચોથીથી પાંચમી વચ્ચે થયો હોવો જોઈએ. જો કે મને અંગત રીતે ભાસને ઈ.સ. પૂર્વે

---

* શ્રી શેવડે ગુરુજી ટ્રસ્ટના સહકારથી સંસ્કૃત વિભાગ, ભાષા સાહિત્ય ભવન, ગુજરાત યુનિ. અમદાવાદ દ્વારા આયોજિત 'ભાસ-પરિસંવાદ'માં તા. ૨૯-૧૧-'૯૪ને દિને રજૂ કરેલ લેખ.

પાંચમી સદી જેટલો પ્રાચીન ગણવાનું પ્રતીતિકર નથી લાગતું. મને લાગે છે કે ભાસ ઈ.સ.ની બીજી કે ચોથી સદી દરમિયાન થઈ ગયા હોવાનો સંભવ વિશેષ છે. ડૉ. વેબર, સ્ટેન કૉનો, ડૉ. બેનરજી, યાકોબી, ભાંડારકર, કીથ અને વિન્ટરનિટ્ઝ આ ગાળામાં જ ભાસને મૂકવા માગે છે. આપણને સુવિદિત જ છે કાલિદાસ 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં ભાસનો અતિ આદરપૂર્વક ઉલ્લેખ કરે છે. ભાસ અને કાલિદાસની વચ્ચે થઈ ગયેલા અન્ય નાટ્યકારોની આપણી પાસે કોઈ આધારભૂત માહિતી નથી. ભાસની સાથે કાલિદાસ દ્વારા ઉલ્લેખિત કવિપુત્ર–સૌમિલ્લનાં માત્ર નામો જ આપણી પાસે છે. ભાસ અને કાલિદાસ વચ્ચે–પાંચસાત જેટલી–અનેક સદીઓનું અંતર ન પણ હોય.

આ પૂર્વભૂમિકા સાથે આપણે 'અવિમારક'ને વિલોકીએ તો આ કૃતિ ખરેખર ભાસની જ છે કે કેમ એ પ્રશ્ન પણ ઉપસ્થિત થાય. જેટલું નિશ્ચિતપણે આપણે 'સ્વપ્નવાસવદત્ત' અને પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ વિશે કહી શકીએ કે બંને કૃતિઓ ભાસરચિત જ હોવી જોઈએ, તેટલા અભિનિવેષપૂર્વક 'અવિમારક'ના કર્તૃત્વ વિશે કહી શકીએ એમ નથી. છતાં ભાસનાં રૂપકોમાં 'અવિમારક'ની ગણના થઈ છે, એ દૃષ્ટિએ આપણે તેને ભાસની કૃતિ તરીકે જ વિલોકીશું.

જેમાં શૃંગાર, વીર, કરુણ અને અદ્‌ભુત રસનું પ્રાધાન્ય હોય એવી અનેક પ્રકારની કથા–વાર્તાઓ અતિ પ્રાચીન સમયથી જનમાનસનું રંજન કરતી આવી છે. આ જ કથાઓ 'બૃહત્કથા' આદિમાં સંગૃહીત થઈ છે. સદીઓથી જન-સમાજમાં પ્રચલિત કથા–દંતકથાઓ જેને Floating mass of tales and legends કહે છે, તેમાંથી કાચું વસ્તુ–Raw material–ઉપાડીને સર્જક પોતાની વૈયક્તિક પ્રતિભાના પારસથી નવસર્જન કરે છે. જ્યારે ઢંગધડા વગરનો પાષાણ કોઈ સુડોળ શિલ્પાકૃતિ બને છે ત્યારે તે જનહૃદયમાં ચિરસ્થાયી બને છે. અવિમારકનું કથાવસ્તુ આવી લોકકથા પર આધારિત છે. એટલું સ્પષ્ટ કરવું આવશ્યક છે કે આ નાટકનું વસ્તુ અતિ સામાન્ય છે. કથાવસ્તુ એવું challenging–પડકારરૂપ નથી કે જેમાં સર્જકના વિશિષ્ટ વસ્તુગ્રથન કૌશલ્યનો પરિચય થાય. ભાસની પ્રથમ કક્ષાની કલાકૃતિઓમાં 'અવિમારક'ને સ્થાન ન મળે.

'અવિમારક' શીર્ષક જ જરા અસાધારણ લાગે છે. અવિ એટલે ઘેટું. ઘેટાના રૂપમાં રહેલા રાક્ષસને મારનાર, અવિમારક તે કાશીરાજની રાણી સુદર્શનાને અગ્નિથી થયેલો પુત્ર રાજકુમાર વિષ્ણુસેન જ છે. પણ સૌવીરરાજની પત્ની સુલોચના જે સુદર્શનાની બેન છે, તેને આ અગ્નિપુત્ર–વિષ્ણુસેન–જન્મ સમયે જ સોંપી દેવાય છે. આમ વિષ્ણુસેન સૌવીરરાજના પુત્ર તરીકે ઊછરે છે. કથા એવી છે કે ક્રોધી ચંડભાર્ગવ ઋષિના શિષ્યને વાઘે

મારી નાંખ્યો ત્યારે તે સમયે સૌવીર રાજની ઉપસ્થિતિ આશ્રમમાં હતી અને તેને જોઈને ઋષિ–સૌવીરરાજને કડવાં વેણ કહે છે. એટલે સૌવીરરાજ આ ઋષિને ચાંડાલ કહે છે, અને પ્રતિક્રિયા રૂપે ઋષિ રાજાને શાપ આપે છે કે 'પત્નીપુત્રસહ તું જ ચાંડાલ થઈ જા'–આ શાપની અવધિ મુનિએ અનુગ્રહ કરીને એક વર્ષની કરી આપી. સૌવીરરાજ સપરિવાર એક વર્ષ ચાંડાલ–અંત્યજ વેશમાં રહે છે, એટલે આપણો કથસનાયક 'અવિમારક' ચાંડાલ વેશમાં રહે છે. 'અવિમારક' નામ ચાંડાલ વેશનું–એક વર્ષ પર્યન્તનું જ નામ છે. વાસ્તવમાં એ રાજપુત્ર છે, એ રહસ્યોદ્ ઘાટન થઈ જતાં, કુન્તિભોજની પુત્રી રાજકુંવરી કુરંગીને મદોન્મત્ત હાથીના આક્રમણમાંથી અવિમારક શૌર્યપ્રદર્શન કરી બચાવી લે છે, એ પ્રસંગનિમિત્તે ઉત્પન્ન થયેલ અવિમારક–કુરંગી વચ્ચેનું પ્રારંભમાં ગૂંચવાયેલું પ્રણયપ્રકરણ અંતે પરિણયમાં પરિણમે છે. આટલી મુખ્ય કથા છે. પ્રમુખ પાત્રોમાં નાયક–નાયિકા–અવિમારક અને કુરંગી છે. અન્ય સક્રિય પાત્રો છે. સૌવીરરાજ અને કુન્તિભોજ અવિમારક–વસ્તુતઃ રાજપુત્ર છે એટલે તેની સાથે વિદૂષક–સંતુષ્ટ પણ છે. નાટકના સમગ્ર ઘટનાચક્રનું કેન્દ્ર કુન્તિભોજનું રાજ્ય છે.

૭ અંકના આ રૂપકને કેટલાક 'પ્રકરણ' ગણે છે.

भवेत् प्रकरणं वृत्तं लौकिकं कविकल्पितम् ।
शृंगाराङ्गी नायकस्तु विप्रोऽमात्योऽथवा वणिक् ॥

લૌકિક, કવિકલ્પિત વૃત્ત એ ખરું, શૃંગાર અંગી–મુખ્ય–રસ એ પણ સાચું, પરંતુ નાયક બ્રાહ્મણ, અમાત્ય કે વણિક નથી પણ રાજપુત્ર છે. હા, પ્રારંભમાં તે રાજપુત્ર તરીકે નથી ઓળખાવાયો, તો પણ 'અવિમારક' ચાંડાલ છે. એટલે પણ ઉપર્યુક્ત લક્ષણ પ્રમાણે તે પ્રકરણનો નાયક ન બની શકે. સંસ્કૃતનાં પ્રસિદ્ધ પ્રકરણો મૃચ્છકટિક, માલતીમાધવ દસ અંકના છે, અવિમારક ૭ અંકનું છે. આપણે એમ કહી શકીએ કે પછીના કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ રૂપકાદિના જે લક્ષણો બાંધ્યાં છે, તે ભાસના સમયમાં એટલાં ચુસ્ત રીતે નિયત થયેલાં ન હોય. એટલે લક્ષણ ગ્રંથમાં જણાવેલ રૂપકના કોઈ એક જ નિશ્ચિત પ્રકારનાં સર્વ લક્ષણો આ કૃતિમાં ન હોઈ શકે.

ઉપર જણાવ્યું તેમ અવિમારકનું કથાનક એક દંતકથા, પરીકથા Fairytale જેવું છે. એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ જેને આપણે Sapernatural–અલૌકિક, અતિપ્રાકૃત કહીએ એવા પ્રસંગો અને પાત્રો પણ આવે છે. આ નાટકના નાયકની જન્મકથામાં જ દૈવીતત્ત્વ નિહિત છે. નાયક–અવિમારક–વાસ્તવમાં અગ્નિપુત્ર (માતા–સુદર્શના) છે. ચંડભાર્ગવ ઋષિના શાપથી સૌવીરરાજ સપરિવાર ચાંડાલ

થઈ જાય છે ! કુરંગીને ગુપ્ત રીતે મળવામાં સહાયરૂપ થાય એવી નાયકને અંતર્ધાન–અદશ્ય કરનારી જાદુઈ વીંટી, વિદ્યાધર–જે અર્ધદૈવી (Semi-divine) યેાનિ ગણાય તેના દ્વારા મળે છે, એમ કહેવામાં આવ્યું છે કે આ વીંટીને જમણા હાથમાં ધારણ કરનાર વ્યક્તિ અદશ્ય થઈ જાય છે અને ડાબા હાથમાં પહેરવાથી દશ્યમાન-પ્રત્યક્ષ-થાય છે. એક રમૂજી પ્રશ્ન થઈ શકે કે જમણા હાથમાં ધારણ કરીને અદશ્ય રહેવા વ્યક્તિ દશ્યમાન થવા માટે જમણા હાથમાંથી વીંટી કાઢે અને પછી ડાબા હાથમાં પહેરે ત્યારે પ્રત્યક્ષ થાય તેા વચગાળામાં–જમણા હાથમાંથી વીંટી કાઢી છે, અને ડાબા હાથમાં પહેરવાની બાકી છે, તે ગાળામાં નાયક દશ્યમાન કે અદશ્યમાન ? પણ प्रश्नस्य अनौचित्यम् । આપણે એમ કહી શકીએ કે સાચા પ્રેમીને માનુષી સહાય નથી મળતી, પણ દૈવી સહાય તેા અવશ્ય મળે છે ! અંતિમ–છઠ્ઠા–અંકમાં રાજપુત્રી કુરંગીનેા પ્રેમી અવિમારક વાસ્તવમાં ચાંડાલ નથી પણ રાજપુત્ર છે, એ રહસ્યોદ્‌ઘાટન પણ બરાબર ટાંકણે આવી પહેાંચનાર દેવર્ષિ નારદજી દ્વારા જ થાય છે. અવિમારકે નારદજીની કરેલી પ્રશસ્તિ હૃદ્ય છે, સૂચક છે :

शापे प्रसादेषु च सक्तबुद्धिर्वेदेषु गीतेषु च रक्तकण्ठः ।
स्निग्धेषु वैराण्युपपाद्य यत्नान्नष्टानि कार्याणि समीकरोति ॥६–२६॥

આ નાટકમાં પૃથ્વીના મનુષ્યેા ઉપરાંત શાપ આપનાર ચમત્કારી ઋષિ, મહેલ પર ચઢવા માટે નાયકને સહાયક મંત્રો બેાલીને ફેંકાતું કપિશીર્ષક રજ્જુ, વિરહવિકલ હતાશ અવિમારકના આત્મહત્યા માટે દાવાનલમાં પ્રવેશવાના પ્રયત્નને નિષ્ફળ કરતેા સાક્ષાત્ અગ્નિ, જેવા અલૌકિક તત્ત્વેા–પાત્રો છે. અહીં અલૌકિક ઘટનામાં પણ ઔચિત્ય જોવું હેાય તેા જોઈ શકાશે, તે એ કે અવિમારક–વિષ્ણુસેન–વાસ્તવમાં સુદર્શનાનેા અગ્નિથી થયેલેા પુત્ર છે. એટલે પિતા–અગ્નિ–પુત્રને ન જ બાળે, એ ચમત્કાર નથી. પણ સ્વાભાવિક જ છે ! અને આગળ કહ્યું તેમ દેવર્ષિ નારદ દ્વારા નાયકને ફલાગમ કુરંગીપ્રાપ્તિ–માં સહાય મળે છે. આ સર્વ જાદુઈ, દૈવી, અતિપ્રાકૃત, અવાસ્તવિક સૃષ્ટિને માણવા માટે ભાવકમાં 'Willing suspension of disbelief'–અમાન્યતાનું સ્વૈચ્છિક ઉપશમન અનિવાર્ય જ છે. દૈવી તત્ત્વેામાં સ્વાભાવિક શ્રદ્ધા ધરાવતા ત્યારના પ્રેક્ષકેાને ઉપર્યુક્ત ચમત્કાર–સામગ્રી સહજપણે આસ્વાદ્ય લાગતી જ હશે.

ઉપર્યુક્ત અવલેાકન પરથી સમજાય છે કે 'અવિમારક' સંસ્કૃત સાહિત્યની ઉત્કૃષ્ટ કલાકૃતિઓની હરોળમાં સ્થાન પ્રાપ્ત કરી શકે એમ નથી. ઝાઝા ગંભીર

વિવેચનનો ભાર વહન કરી શકે એવી કૃતિ આ નથી. પરંતુ ભાસનો પ્રાતિભ-સંસ્પર્શ આ કૃતિમાં પણ અછતો રહેતો નથી. આપણે કૃતિનાં કેટલાંક રસસ્થાનો જોઈએ–'भासो–हासः' એમ પ્રસન્નરાઘવમાં જયદેવે કહ્યું છે. આથી જયદેવની દૃષ્ટિએ હાસ-હાસ્ય-એ ભાસની પ્રતિભાનું પ્રમુખ અને વ્યાવર્તક લક્ષણ છે, એવો અર્થ કરવા કોઈ પ્રેરાય. પરંતુ ભાસે શૃંગાર-કરુણ જેવા રસો પણ ખૂબ પ્રભાવી રીતે નિરૂપ્યા છે. હાસ્ય-નર્મનાં દૃષ્ટાંતો અવિમારકમાં ય છે—બીજા અંકમાં વિદૂષક સંતુષ્ટ અને ચેટી ચંદ્રિકા વચ્ચેનો સંવાદ જોઈએ.

चेटी–आर्य, कञ्चिद् ब्राह्मणमन्विष्यामि ।

(ચેટી—આર્ય, હું કોઈક બ્રાહ્મણને શોધું છું.)

विदूषकः–ब्राह्मणेन किम् कार्यम् ।

(વિદૂષકઃ—બ્રાહ્મણનું શું કામ છે ?)

चेटी–किमन्यद्, भोजनार्थं निमन्त्रयितुम् ।

(ચેટી—બીજું શું હોય ? જમવાનું નિમન્ત્રણ આપવા.)

विदूषकः–भवति, अहं कः, श्रमणकः ?

(વિદૂષક—હે સન્નારી, તો હું કોણ છું ? શ્રમણક (બૌદ્ધભિક્ષુ) ?)

चेटी–त्वं किल अवैदिकः ।

(ચેટી—તું તો અવૈદિક-વેદજ્ઞાન વિનાનો-અભણ છે.)

विदूषक—कस्मादहमवैदिकः । शृणु तावत् । अस्ति रामायणं नाम नाटयशास्त्रम् । तस्मिन् पञ्चश्लोका असम्पूर्णे संवत्सरे मया पठिताः ।

(વિદૂષક—કેમ, હું અભણ છું ? તો સાંભળ, રામાયણ નામનું નાટ્યશાસ્ત્ર છે, અરે, એના પાંચ શ્લોકો તો વર્ષ પૂરું થતાં પહેલાં જ મેં ભણી લીધા છે.)

चेटी—जानामि, जानामि । आर्यस्य कुलोचित ईदृशो मेधाविभावः ।

(ચેટી—જાણું છું, જાણું છું. આ બુદ્ધિવૈભવ આપના કુલને અનુરૂપ છે.)

[આ વ્યાજસ્તુતિમાં રહેલો કટાક્ષ ન સમજીને આને સાચી પ્રશંસા માનીને વિદૂષક પોરસાય છે, અને ઉત્સાહમાં આવીને કહે છે–]

विदूषकः—न केवलं श्लोका एव । तेषामर्थोऽपि ज्ञातः । अन्यच्च अपरो विशेषः, ब्राह्मणो दुर्लभोऽक्षरज्ञोऽर्थज्ञश्च ।

(વિદૂષક—માત્ર શ્લોકો જ નહીં. તેનો અર્થ પણ જાણું છું. મારામાં આ ખાસ વિશેષતા છે, અક્ષર વાંચે અને ઉપરાંત તેનો અર્થ પણ જાણે એવો બ્રાહ્મણ તો દુર્લભ જ).

चेटी–तेन हि भण किं नामैतदक्षरम् । (नाममुद्रिकां दर्शयति ।)
(ચેટી—(નામવાળી વીંટી બતાવીને)–તો બોલ, આ વીંટી પર કયા અક્ષરો છે ?)
विदूषकः–(आत्मगतम्) अजानान् किं भणिष्यामि । (विचार्य) भवतु दृष्टम् । एवं तावद् भणिष्यामि । (प्रकाशम्) भवति, एतदक्षरं मम पुस्तके नास्ति ।
(વિદૂષક—(સ્વગત) હું અભણ માણસ શું વાંચવાનો ! (વિચારીને) ઠીક, આમ કહીશ. (મોટેથી) હે સન્નારી, આ અક્ષર મારા પુસ્તકમાં છે નહીં.)

એ અક્ષરો વિદૂષકના Courseમાં અભ્યાસક્રમમાં આવેલા જ નહીં ! અહીં ભાસની નર્મકલાનો અહ્‌લાદક આસ્વાદ મળે છે. ભાસની પરવર્તી–અનુગામી–નાટ્યકૃતિઓના વિદૂષકોના સર્જકો પર ભાસનો ખાસ્સો પ્રભાવ છે.

પરંતુ 'અવિમારક'નું મહત્ત્વનું ધ્યાનાકર્ષક જમાપાસું છે, એની તાજગીભરી કાવ્યસુષમા વસ્તુગ્રથન સંવિધાન–સંવાદકલા આદિમાં નિપુણ ભાસની વિશિષ્ટ કવિપ્રતિભા તરફ કેટલાક સમીક્ષકોનું પૂરતું ધ્યાન નથી ગયું એમ લાગે છે. અતિસહજ પ્રાસાદિક વાણીમાં કલાત્મક કાવ્યોન્મેષ ભાસના પ્રકૃતિવર્ણનના શ્લોકોમાં જોવા મળે છે. આ કૃતિના કેટલાક વર્ણનોમાં રહેલી, એક વિશેષ પ્રકારની કલ્પનાની તાજગી–Freshnessનો સંસ્પર્શ સહૃદય ભાવકને અવશ્ય થાય છે. કુરંગીના વિરહમાં આકુલ, સંતપ્ત અવિમારકના અંતર્દહનને વ્યક્ત કરતો ગ્રીષ્મ કેટલો ઉગ્ર છે તેનું વર્ણન ચોથા અંકના ચોથા શ્લોકમાં સમુચિત એવો શાર્દૂલવિક્રીડિત આપણા જેવા સમસંવેદનશીલ સહૃદયને દઝાડે છે–

શ્લોક જોઈએ–

अत्युष्णा ज्वरितेव भास्करकरैरापीतसारा मही
यक्ष्मार्ता इव पादपाः प्रमुषितच्छाया दवाग्न्याश्रयात् ।
विक्रोशन्त्यवशादिवोच्छ्रितगुहाव्यात्ताननाः पर्वता
लोकोऽयं रविपाकनष्टहृदयः संपाति मूर्च्छामिव ॥ (४–४)

ભાવાર્થ : જેનું સારતત્ત્વ–રસતત્ત્વ–સૂર્યનાં કિરણોએ ખેંચી લીધું છે, એવી પૃથ્વી જાણે કે તાપમાં ધખી રહી છે; જેની છાયા હરી લેવાઈ છે એવા દાવાનલને કારણે (દગ્ધપર્ણ–પર્ણહીન) વૃક્ષો જાણે ક્ષયથી પીડાતા રોગી હોય એવા દેખાય છે. (સરસ વેધક ઉત્પ્રેક્ષા) પહોળા કરેલા મુખ જેવી ગુફાવાળા પર્વતો અવશપણે આક્રોશ કરતા હોય, (બરાડા પાડતા હોય) એમ લાગે છે. આ સમગ્ર સંસાર સૂર્યનાં પ્રખર કિરણોથી દગ્ધહૃદય થઈને જાણે મૂર્છિત થઈ ગયો છે.

અહીં મહાકવિ ભવભૂતિના ઉત્તર રામચરિતનાં દંડકારણ્યના વર્ણનો આપણને યાદ આવી જાય છે. આજ અંકના પાંચમા શ્લોકમાં પણ મનોહર કલ્પના છે. જુઓ–

लिम्पन्ति रुक्षपवना: सिक्ताग्निचूर्णै:
संस्वेदयन्ति च नगा: परुषै: पलाशै: ।
दावैर्द्रवीकृततनु: स्त्रवतीव भास्वान्–
आदित्यपाकचलित: फलती लोक: ॥ (૪–૫)

ભાવાર્થ : ગરમ રેતી રૂપી અગ્નિના ચૂર્ણથી રૂક્ષ પવન સંસારને વ્યાપી દે છે, શુષ્ક પર્ણોવાળાં વૃક્ષો લોકોને પરસેવે રેબઝેબ કરે છે. હવે અભિનવ કલ્પના યુક્ત ઉત્પ્રેક્ષા આવે છે. દાવાનલથી પીગળતો ઉષ્ણરશ્મિ ધારા છોડતો સૂર્ય જાણે ચૂએ છે. આમ સંસાર જાણે સૂર્યપાકથી પક્વ થઈ રહ્યો છે. એક રીતે કહીએ તો સૂર્યની ગરમીથી સમસ્ત જગત રંધાઈ રહ્યું છે. બીજા અંકમાં અવિમારક સૂર્યાસ્તનું વર્ણન કરે છે. ભાસને સૂર્યાસ્ત તેમ જ સૂચિભેદ્ય તમસ્‌નું વર્ણન કરવાનું ખૂબ ગમતું હોય એમ લાગે છે. સ્વપ્નવાસવદત્તમાંનું પ્રથમ અંકમાં આવતું સંધ્યાવર્ણન હૃદ્ય છે. છતાં તેમાં સૂર્યાસ્તની ઘટના અને સાંયકાલના વાતાવરણનો જ નિર્દેશ છે. જુઓ–

खगा वासोपेता: सलिलमवगाढो मुनिजन:
प्रदीप्तोऽग्निर्भाति प्रविचरति धूमो मुनिवनम् ।
परिभ्रष्टो दूराद् रविरपि संक्षिप्तकिरणो
रथं व्यावर्त्यासौ प्रविशति शनैरस्तशिखरम् ॥

પરંતુ આના કરતાં વધુ પ્રભાવી, કવિત્વપૂર્ણ પ્રાચી અને પ્રતીચિ (પૂર્વ–પશ્ચિમ) એમ બે દિશામાં વિભક્ત સમસ્ત અંતરિક્ષને એક વિરાટ અર્ધનારીશ્વર તરીકે મૂર્ત કરતા શ્લોકની રૂપશોભા તો જુઓ–

पूर्वा तु काष्ठा तिमिरानुलिप्तासंध्यारुणा भाति च पश्चिमाशा ।
द्विधा विभक्तान्तरमन्तरिक्षं यात्यर्धनारीश्वररूपशोभाम् ॥

અત્યંત પ્રાસાદિક વાણીમાં કહે છે, કે સૂર્યાસ્ત થતાં પૂર્વદિશા તિમિરને કારણે શિવના શ્યામલ મુખની શોભા ધારણ કરે છે, અને પશ્ચિમ દિશા પાર્વતીના અરુણ–લાલગુલાબી–મુખની શોભા ધારણ કરે છે. સમસ્ત અંતરિક્ષને અર્ધનારી-શ્વરની રૂપશોભા બક્ષતી ભાસની કલ્પનાને નિ:સંકોચપણે અતિ ભવ્ય અને ઊર્જિત (Sublime) કહી શકાય. આવા કેટલાંક વર્ણનો ભાસને માત્ર ઉચ્ચ કોટિના નાટ્યકાર જ નહીં પણ મોટા ગજાના કવિ તરીકે પણ પ્રસ્થાપે છે. ભાસની ઘણી કૃતિઓમાં કવિપ્રતિભાના ચમકારા જોવા મળે જ છે. પણ

'અવિમારક'માંય અનેક રસસ્થાનો છે, જ્યાં મનોરમ, તાજગીયુક્ત ઉપમા-ઉત્પ્રેક્ષાદિ માણવા મળે છે. ભાસના बालचरित નાટકમાં આવતું રાત્રિવર્ણન—

लिम्पतीव तमोङ्गानि वर्षतीवाञ्जनं नभः ।
असत्पुरुषसेवेव दृष्टिर्विफलतां गता ॥—૨.૨૫.

સંસ્કૃતરસિકોને પરિચિત છે જ.

પરંતુ આ નાટક-અવિમારકમાં પ્રકૃતિવર્ણનના શ્લોકોનું વિશેષ પ્રમાણ છે. એટલે તો ડૉ. એ. ડી. પુસાલકર પણ નોંધે છે—

'This is probably the only play in this group, where there are so many verses devoted to the description of nature.'

ભાસ Dramatic conflict તથા emotional conflict, નાટ્યાત્મક સંઘર્ષ કે ઊર્મિમંથન-આદિ નિરુપવામાં નિપુણ છે જ. પરંતુ નાટક અવિમારકનું પરીકથાવત્ કથાનક અને અતિપ્રાકૃત-દૈવી-તત્ત્વનો પરિવેશ નાયક અવિમારકની કે નાયિકા કુરંગીની મનોવ્યથાને એવી નિશ્ચિત-ધારદાર-પ્રભાવક બનવા દેતાં નથી, જે ભાવકના ચિત્તને સહજ રીતે સંક્ષુબ્ધ કરી નાંખે.

ભાસનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે યાદ રાખવું ઘટે કે કાલિદાસ જેવા જેનો 'પ્રથિતયશસ્' કવિ તરીકે માનપૂર્વક, નમ્રતાપૂર્વક ઉલ્લેખ કરે છે—पथितयशसां भाससौमिल्लककविपुत्रादीनां प्रबन्धानतिक्रम्य कथं वर्तमानस्य कवेः कालिदासस्य कृतौ बहुमानः । (માલવિકાગ્નિમિત્ર અંક ૧)—તે ભાસ અદ્યાપિપર્યંત ઉપલબ્ધ નાટ્યકારોમાં **આદ્યનાટ્યકાર** છે, જેના બાણ કહે છે તેમ, 'बहुभूमिक' નાટકોની કાલિદાસ, ભવભૂતિ, હર્ષવર્ધન જેવા અનેક પરવર્તી નાટ્યકારો પર ચોક્કસ પ્રભાવ છે. આમ આદ્યનાટ્યકાર ભાસ નાટ્યસર્જક તેમજ નાટ્યકાર સર્જક ઉભય છે. અનુગામી નાટ્યકારોએ ભાસની કૃતિઓ કરતાં વિશેષ પરિષ્કૃત અને ઉચ્ચતર કક્ષાની કૃતિઓ આપી હોય, આપી છે, તો પણ ભાસની કૃતિઓ અનુગામી નાટ્યસર્જકોને માટે દૃષ્ટાન્ત રૂપ, અનુકરણીય અને પ્રેરણા રૂપ બની હોવાથી પરવર્તી મહાન નાટ્યકારોય ભાસના અનેક રીતે ઋણી છે. ભાસના જેવી વૈવિધ્યસભર પ્રાત્રસૃષ્ટિયુક્ત તેર જેટલી કૃતિઓ કોઈ અનુગામી સંસ્કૃત નાટ્યકારે સર્જી નથી. વાલ્મિકિ, વ્યાસ અને ભાસ આ ત્રણ આદિ સર્જકોના સર્જનથી સમગ્ર સંસ્કૃત વાઙ્મય વિશ્વ પ્રભાવિત છે, કહો કે અનુપ્રાણિત છે.

આપણી સમક્ષ આજે રૂપક, અન્વય, ઉત્પ્રેક્ષા, અતિશયોક્તિ આદિ ઔપમ્યસૂચક અલંકારયુક્ત અનંત વાક્ભંગિઓ છે, પણ હજારો વર્ષ પૂર્વે સૌ પ્રથમ જેણે પોતાની પ્રિયતમાને કોઈ ધન્ય ક્ષણે 'कमलम् इव वदनं तव' કહ્યું હશે ત્યારે વીણાવાદિનીના તારે મધુર પ્રકંપ નહીં અનુભવ્યો હોય? અરે, આદ્ય

સ્રષ્ટા બ્રહ્મા ય બોલી ઊઠયા હશે–'वागात्मनि ब्रह्मणि प्रबुद्धोऽसि ।' તાત્પર્ય કે, ભાસનું મૂલ્ય મહત્ત્વ અને પ્રદાન એ છે કે તેમાં પ્રથમ કવિત્વમય ઉદ્દગારનો' ઉન્મેષ, તાજપ, મૌલિકતા અને અનવદ્ય સરલ સુંદરતા છે. તદુપરાંત સંવાદ, જે નાટકનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે, તેમાં ભાસની ઉત્કૃષ્ટતા નિર્વિવાદ છે. શ્રી મુનશી કાલિદાસ સાથે ભાસની તુલના કરતાં કહે છે, 'Bhāsa lacked the perfection of Kālidāsa but his range was wider.' અને આગળ ઉમેરે છે, 'If dialogue is the Soul of Drama, Bhāsa has the superior tact of the two.' આપણે કહીશું: ભાસ સમૃદ્ધ સંસ્કૃત નાટયસાહિત્યનો આદ્ય ઉચ્છ્વાસ છે.

સંદર્ભગ્રંથ સૂચિ

(1) Bhāsa–A study—by Dr. A. D. Pusalkar
(2) Sanskrit Drama—A. B. Kieth
(3) भासनाटकचक्रम्–ग्रन्थ १–२.–बलदेव उपाध्याय.
(4) મહાકવિ ભાસ–एक अध्ययन–बलदेव उपाध्याय.
(5) ભાસ–એક અધ્યયન–પ્રો. શાન્તિકુમાર પંડ્યા

૧૨. कर्णभारम्—એક સમીક્ષા*

પ્રા. (કુ.) જયોત્સ્ના એ. દેસાઈ

અમદાવાદ

સૌ પ્રથમ તો कर्णभारम्–આ શીર્ષક વિષે જ વિદ્વાનોમાં મતાન્તરો પવર્તે છે. "कर्णभारम्"–એ 'कर्ण' અને 'भार' એ બે શબ્દોનું બનેલું સામાસિક પદ છે. વિદ્વાનોએ कर्ण શબ્દના શબ્દકોષને આધારે બે અર્થ બતાવ્યા છે : (૧) સેનાપતિ કર્ણ અને (૨) કાન. જ્યારે भार શબ્દના અર્થમાં પ્રમાણમાં વધારે મતવૈવિધ્ય જોવા મળે છે. ડૉ. જી. કે. ભટ્ટ આ શીર્ષકને कर्णस्य भारः इति कर्णभारः। तम् अधिकृत्य कृतं नाटकम् कर्णभारम्। એમ કહીને સમજાવે છે. આ સમજૂતી અનુસાર સરસેનાપતિ તરીકે રણમેદાન તરફ આગળ વધતા કર્ણના મનમાં પરશુરામનો શાપ તથા માતા કુન્તીને આપેલું વચન ઉપસી આવે છે. અને આ પ્રકારના વિચારોથી કર્ણનો માનસિક ભાર પણ વધી ગયેલો અનુભવાય છે. જ્યારે શ્રી પુસાળકર આ શીર્ષકને कर्णस्य भारभूतानि कुण्डलानि। કહીને સમજાવે છે. (જો કે વ્યાકરણની દૃષ્ટિએ અહીં भारभूते कुण्डले હોવું જોઈએ.) આ બીજી સમજૂતી અનુસાર કર્ણના કાન પર રહેલાં બે કુંડળો (અને કવચ પણ) તેને માટે ભારરૂપ હતાં. વચનબદ્ધ કર્ણ જ્યાં સુધી તે કવચ અને કુંડળ બ્રાહ્મણવેશી ઇન્દ્રને આપતો નથી ત્યાં સુધી તેને એ ભારરૂપ લાગે છે–આ લક્ષ્યને ધ્યાનમાં રાખીને નાટ્યકાર 'कर्णभारम्' શીર્ષક આપે છે. તો વળી પરદેશી વિદ્વાન્ ડૉ. વીન્ટરનિટ્ઝ 'भार' શબ્દનો અર્થ 'મુશ્કેલ કાર્ય' કે 'મુશ્કેલ પ્રતિજ્ઞા' એવો કરે છે. પ્રો. જી. સી. ઝાલા ભાસના પોતાના શબ્દપ્રયોગોનો આશ્રય લઈને 'भार' શબ્દનો અર્થ આપવા પ્રયત્ન કરે છે. તેઓ 'पञ्चरात्रम्'ના પહેલા અંકના भारार्थं भृशमुद्यतैः...એ શ્લોક પરથી અહીં 'भार' શબ્દનો અર્થ 'પ્રસ્થાન' કે 'કૂચ' કરે છે. આમ, તેમના મતે 'कर्णभारम्' એટલે "કર્ણનું યુદ્ધ માટે પ્રસ્થાન". ત્રિવેન્દ્રમમાં મળતી એક હસ્તલિખિત પ્રતમાં આ રૂપકને 'कवचाङ्कम्' તરીકે

---

* શ્રી શેવડે ગુરુજી ટ્રસ્ટ અને સંસ્કૃત વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજ. યુનિ. અમદાવાદ દ્વારા આયોજિત 'ભાસ–પરિસંવાદ' (તા. ૨૯–૩૦ નવેમ્બર'૯૪)માં વાંચેલો લેખ.

ઓળખાવ્યું હોવાથી ડૉ. મેક્સ લીન્ડેન 'कर्णभारम'નો અર્થ 'કર્ણનું કવચ' એવો કરે છે. પરંતુ પ્રથમ દૃષ્ટિએ સ્વીકાર્ય લાગતો એવો અર્થ, બીજા કોઈ વિદ્વાને સ્વીકાર્યો નથી,

'कर्णभारम्'ના શીર્ષક વિષે પ્રવર્તતા વિવિધ મતોની જેમ તેના પ્રકારમાં પણ બે મત જોવા મળે છે. શ્રી કીથ જેવા કેટલાક વિદ્વાનો 'कर्णभारमूने' વ્યાયોગ પ્રકારનું રૂપક ગણે છે. કેમકે, 'વ્યાયોગ' પ્રકારમાં કથાવસ્તુ અને નાયક-બન્ને પ્રસિદ્ધ હોય છે તથા મુખ, પ્રતિમુખ અને નિર્વહણ જેવા ત્રણ સન્ધિ હોય છે; યુદ્ધપ્રસંગ રજૂ થાય છે; એક જ અંકમાં નાટ્યક્રિયા સમાવાય છે તથા એક દિવસની કથાવસ્તુ વર્ણવાય છે-આમાંનાં મોટાભાગનાં લક્ષણો 'कर्णभारम्'માં દેખાય છે. પણ એક મહત્ત્વનું લક્ષણ-'યુદ્ધપ્રસંગ' અહીં આવતો નથી. કારણ કે, 'कर्णभारम्' રૂપક પૂરું થતાં કર્ણ રંગભૂમિ છોડે છે તે પછી યુદ્ધ તો આરંભાવાનું છે. પરન્તુ મોટાભાગના વિદ્વાનો 'कर्णभारम्' રૂપકને 'ઉત્સૃષ્ટિકાંક, પ્રકારનું માને છે. કારણકે, ઉત્સૃષ્ટિકાંક પ્રકાર પણ એકાંકી હોય છે; તેનો નેતા આમવર્ગનો હોય છે; મુખ્ય રસ કરુણ હોય છે, સ્ત્રીરુદન આવે છે તથા માત્ર શાબ્દિક યુદ્ધ હોય છે. તે મુજબ 'कर्णभारम्'માં કરુણરસનું પ્રાધાન્ય છે તથા એકાંકી એવા આ રૂપકમાં મુખ અને નિર્વહણ-એવા બે સન્ધિ પ્રયોજ્યા છે અને સામાન્ય વ્યક્તિ નાયક હોવાથી 'कर्णभारम्' એક ઉત્સૃષ્ટિકાંક પ્રકારનું રૂપક છે.

'कर्णभारम्'ની કથાવસ્તુ તેમજ બીજા પાંચ રૂપકોની કથાવસ્તુનો સ્રોત 'મહાભારત'માંથી ગ્રહણ કરવામાં આવ્યો છે. મહાભારતના આદિપર્વ અને તેના પરિવર્ધિત સ્વરૂપે વનપર્વની અંદર 'कर्णभारम्'માં આવતો કવચ-કુંડળનો પ્રસંગ આવે છે તથા શાંતિપર્વના તૃતીય અધ્યાયમાં કર્ણને પરશુરામ દ્વારા મળેલ શાપપ્રાપ્તિનો વૃત્તાન્ત અંકિત થયો છે. 'कर्णभारम्'માં કર્ણ અર્જુનની સામે છેલ્લું નિર્ણાયક યુદ્ધ કરવા ચઢી જાય છે. આ વૃત્તાન્ત મૂળ મહાભારતના કર્ણપર્વમાં આવે છે. જેમાં કર્ણને કૌરવસેનાનું સેનાપતિપદ મળે છે—આવાં વિભિન્ન પર્વોમાં વિખરાયેલી કથાને સંકલિત કરીને નાટ્યકારે તેને નાટકોપયોગી બનાવી છે.

નાટ્યકાર ભાસે મહાભારતનો સ્રોત લીધા પછી તેમાં પોતાની કલ્પનાનો સમન્વય પણ કર્યો છે. જેમકે, પાંડવોના વનવાસ દરમ્યાન બનેલા કુંડલાહરણ પ્રસંગ મુજબ-કર્ણનો નિયમ હતો કે તે મધ્યાહ્નમાં જલમધ્યે ઊભા રહીને અંશુમાલી ભગવાન સૂર્યને અર્ધ્ય આપી બ્રાહ્મણોને દાન કરતા-આ સમયે તેમની પાસે કોઈપણ વસ્તુ એવી નહોતી કે જે બ્રાહ્મણોને આપવા યોગ્ય ન હોય, જ્યારે આપણા રૂપકમાં આ પ્રસંગ યુદ્ધભૂમિમાં રથ ઉપર આરૂઢ થઈ કર્ણ અર્જુનને શોધે છે, ત્યારે નેપથ્યમાં જ "भो कर्ण ! महत्तरां भिक्षां याचे ।" કહેતા બ્રાહ્મણ

વેશધારી ઇન્દ્ર આવે છે. ઇન્દ્ર પોતે ઓળખાઈ ન જાય તે માટે તેઓ મેઘોને સૂર્ય પર આચ્છાદિત થવાનો આદેશ આપે છે—અહીં ઇન્દ્ર દ્વારા મેઘોને આજ્ઞા આપવી અને ઇન્દ્રનો ભિક્ષાની સાથે 'महत्तर' વિશેષણનો પ્રયોગ કરવો—આ બે બાબતો કવિકલ્પિત છે. અહીં 'महत्तर' શબ્દનો પ્રયોગ સાર્થક છે. કેમકે, કવચ-કુંડલયુક્ત કર્ણને દેવગણ પણ મારી શકે તેમ નથી. વળી, આ કવચ-કુંડળ તેને દીર્ઘાયુ બક્ષનારા છે. તેથી, 'महत्तर' વિશેષણ દ્વારા જ ભાસે આ રૂપકમાં અનેક પ્રકારની ભિક્ષાઓમાં જે સૌથી વધારે મોટી ભિક્ષા છે તે અર્થ ગર્ભિત કર્યો છે. જેમાં આશ્ચર્ય, કુતૂહલ અને ચાતુર્ય રહેલાં છે. આ ઘટના ઘટતાં કર્ણ માટે વાચકને હૃદયમાં સહાનુભૂતિ થયા વિના રહેતી નથી. આની સાથે સાથે જ શાસ્ત્રજ્ઞ બ્રાહ્મણનો વેશ ધારણ કરનાર ઇન્દ્ર પ્રાકૃત ભાષા પ્રયોજે છે તે એક અસ્વાભાવિક અને ચિંતા ઉપજાવનાર છે, અને ખાસ કરીને અનેક પ્રભાવશાળી એવી પૌરાણિકકથાઓથી મનમાં વસેલા ઇન્દ્રને માટે.

તે જ રીતે મહાભારતની કથા પ્રમાણે કવચકુંડળના બદલામાં કર્ણ ઇન્દ્ર પાસેથી 'શક્તિ' માંગે છે—જ્યારે 'कर्णभारम्'માં ઉપકાર અને અપરાધના ભારથી દબાયેલો ઇન્દ્ર ભારને હળવો કરવા સામેથી કર્ણને (વિમલા) શક્તિ મોકલાવે છે, ત્યારે પણ કર્ણ તો પ્રથમ 'दत्तस्य न प्रतिगृह्णामि' કહીને અસ્વીકાર કરે છે. છેવટે બ્રાહ્મણાજ્ઞાથી તેને સ્વીકારે છે. મહાભારત કરતાં અહીં આપણો ચરિત્ર નાયક ઉચ્ચ ભૂમિકા પર પ્રતિષ્ઠિત થયેલો જોઈ શકાય છે.

મહાભારતમાં શલ્યરાજા ક્રૂર, નિર્દય, કર્ણવિરોધી અને કર્ણને કટુવચનોથી આઘાત પહોંચાડનારા બતાવાયા છે જ્યારે 'कर्णभारम्' રૂપકમાંના શલ્યરાજા એક મૃદુભાષી, શુભચિન્તક અને કર્ણના સહાયક હોય તેવું પ્રતીત થાય છે.

મહાભારતમાં કર્ણ પરશુરામ સમક્ષ પોતાની જાતને બ્રાહ્મણ તરીકે ઓળખાવે છે, જ્યારે कर्णभारम्નો કર્ણ नाहं क्षत्रियः એમ પરશુરામ આગળ બોલે છે અને તે રીતે અસત્ય કથન થતું નથી. આ બધું હોવા છતાં कर्णभारम्ની કથાવસ્તુ કે कर्णभारम्નો કર્ણ એ મહાભારતથી તદ્દન જુદા તો નથી જ પરંતુ ત્રિવેન્દ્રમ્ નાટકોને પ્રકાશિત કરનાર ટી. ગણપતિશાસ્ત્રીને લાગ્યું છે કે કર્ણનાં પરાક્રમો બરાબર રીતે વર્ણવવા માટે ઓછામાં ઓછા એક વધારે અંકની જરૂર છે. તેથી તેમના મતે આ રૂપક સંપૂર્ણ નથી. ડૉ. જી. કે ભટ્ટના મતે 'કુંડલહરણ પ્રસંગ' એ આ રૂપકનો કેન્દ્રવર્તી પ્રસંગ છે.

कर्णभारम्ની વસ્તુસંકલના પર દૃષ્ટિપાત કરતાં આપણને રંગભૂમિ ઉપર કર્ણ પ્રવેશ કરે છે અને છેવટે યુદ્ધભૂમિ ઉપર જવા રંગભૂમિ પરથી વિદાય લે છે ત્યાં સુધીની નાટ્યક્રિયા દેખાય છે. એ બેની વચ્ચે નિરાશા સામે ઝૂઝતો કર્ણ અને પછી શલ્યરાજાને ધૈર્યદાન આપતો, આત્મવિશ્વાસથી જાગૃત થયેલો કર્ણ

જોઈ શકાય છે. જો કે कर्णभारम्–આ સમગ્ર રૂપકમાં ત્રણ પરિસ્થિતિઓ આવે છે. તે દરેક પરિસ્થિતિ વખતે કર્ણ પોતાના સારથી શલ્યને यत्रासौ अर्जुनस्तत्रैव चोद्यतां मम रथः। એમ ત્રણવાર કહે છે.

कर्णभारम् રૂપકમાં કર્ણના પાત્રનું પ્રાધાન્ય હોવાથી આખી કથાંવસ્તુ કર્ણની આસપાસ ચાલે છે. દેવદૂત પણ કર્ણને અત્યંત તેજસ્વી અને યુદ્ધમાં અગ્રગણ્ય કહે છે. કર્ણને માતૃપ્રેમ મળ્યો નથી. તે દાનવીર છે પણ સૂતપુત્ર કહેવાતો હોવાથી વારંવાર તેની અવગણના પણ થઈ છે. પોતાના આંતરતેજને પ્રગટાવવા માટે કર્ણ વિદ્યાભ્યાસ કરે છે પણ પરશુરામનો શાપ તથા માતા કુન્તીને આપેલ વચનથી તેનો જીવનપ્રવાહ અસ્તવ્યસ્ત થઈ જાય છે. માનસિક રીતે તે હારી જાય છે. પણ પોતાને લીધે નિરાશ થયેલ શલ્યરાજને આશ્વાસનનું દાન કરતાં તેનું સ્વરૂપ જાગે છે. શસ્ત્રાસ્ત્ર નિષ્ફળ જવાનાં છે તેનું તેને દુઃખ છે પણ તે પોતે વીરયોદ્ધા હોવાથી કહે છે :

हतोऽपि लभते स्वर्गं जित्वा तु लभते यशः ।
उभे बहुमते लोके नास्ति निष्फलता रणे ॥

અહીં કર્ણ વૈભવની અપેક્ષાએ યશને શ્રેષ્ઠ માને છે.

કર્ણનાં આવાં બે પાસાં જોતાં પ્રશ્ન થાય કે–આ રૂપક 'कर्णभारम्'–એ કરુણાન્તિક છે ? જો કે મોટાભાગના વિદ્વાનો 'कर्णभारम्'ને કરુણાન્તિક તરીકે ઘટાવે છે. કારણ કે તેમાં ડૉ. જી. કે. ભટના મતે જોઈએ તો–કર્ણના જીવનના અંતનો ઈશારો પ્રબળ સૂચવાયો છે. શ્રી પુસાળકરના મતે ઉદાત્ત કર્ણ વિષે રૂપક પૂરું થતાં નવી માહિતીની આપણને કોઈ અપેક્ષા રહેતી નથી. તો વળી, શ્રી પી. સી. દવેસાહેબ આ 'कर्णभारम्' રૂપકને 'સુખાન્ત નાટક' તરીકે ગણાવે છે. કારણ કે, રૂપકારંભે રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશ કરતી વખતે કર્ણ સશોક અને ઘનરાશિરુદ્ધ સૂર્ય જેવો હતો, પણ જ્યારે તે વિદાય લે છે ત્યારે મૃત્યુનો વિજેતા, આત્મવિશ્વાસયુક્ત, મહાદાનવીરનું ગૌરવ પ્રાપ્ત કરી ચૂકેલો અને પ્રસન્ન હોય છે. તેના પરથી શોકના મેઘદલ વિખરાતાં તેની આંતર આભા પ્રકાશી ઊઠે છે. આથી, પ્રસંગ ભલે કરુણ દેખાય, પણ એનો અનુભવ સુખદ છે. એટલે એને તેમણે સુખાન્તિક ગણાવ્યું છે.

આ રીતે સમગ્ર 'कर्णभारम्'નું અનુશીલન કરતાં એ કહેવાનું મન થાય કે આ એક નાની કૃતિ હોવા છતાં સહૃદય વાચકને એક આદર્શ રસાનુભૂતિ કરાવે છે. મહાભારતમાંના કર્ણને અહીં વધુ પ્રકાશમાં લાવવાનો પ્રયત્ન કવિએ પોતાની આગવી કલ્પનાથી કર્યો છે જેને લીધે આપણને કવિની મૌલિક શક્તિના સર્વત્ર દર્શન થાય છે.

---

૧૩. ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પ્રાકૃતનું ભાષાકીય અધ્યયન *

—ગીતા પી. મહેતા
અમદાવાદ.

મહાભારત આધારિત ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પંચરાત્ર (સમવકાર), કર્ણભાર, દૂતઘટોત્કચ, ઊરુભંગ (અંક) મધ્યમ (વ્યાયોગ) તેમ જ દૂતવાક્ય (વીથી)નો સમાવેશ થાય છે. સંસ્કૃત રૂપકોમાં ભિન્ન ભિન્ન પાત્ર પોતાની યોગ્યતા અનુસાર એવં સામાજિક વ્યવસ્થા અનુસાર ભિન્ન ભિન્ન ભાષાઓનો પ્રયોગ કરે છે. રૂપકમાં નાયક, રાજા, બ્રાહ્મણ અને વિદ્વાન્ સંસ્કૃતભાષી હોય છે, જ્યારે સ્ત્રીઓ અને અન્ય નિમ્નપાત્ર પ્રાકૃતભાષી હોય છે. પ્રાકૃતના પ્રયોગમાં પણ ઘણા ભેદ-ઉપભેદ હોય છે. ભિન્ન ભિન્ન પાત્ર ભિન્ન ભિન્ન પ્રાકૃતના પ્રકારનો ઉપયોગ કરે છે. નાયિકા કે ઉત્તમ કોટિની સ્ત્રીઓ મહારાષ્ટ્રી, બાળક કે ઉત્તમ કોટિનો સેવક શૌરસેની, રાજગૃહ અનુચર માગધી, દુષ્ટ કે દ્યૂત ખેલાડી અવન્તી, ગોપાલજન આભીરી, સૌથી નીચ ધૃણિત તેમજ વિદેશી અપભ્રંશ તેમ જ નોકર, રાજપુત્ર, શ્રેષ્ઠી અર્ધમાગધી પ્રાકૃતનો પ્રયોગ કરે છે.[૧]

ભરતના 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં રૂપકમાં નાયિકા અને સખીઓ માટે શૌરસેની પ્રાકૃતનો તેમ જ વિદૂષક માટે પ્રાચ્યા ભાષાનો પ્રયોગ કરવા જણાવ્યું છે. રૂપકોમાં પ્રયુક્ત વિદૂષકની ભાષા ઉપરથી સમજાય છે કે શૌરસેનીથી આ ભાષાનો વિશેષ ભેદ નથી તેથી શૌરસેનીમાં જ તેનો અંતર્ભાવ કરેલ છે.

મહાભારત ઉપર આધારિત છ રૂપકોમાં કુલ ૧૪ પાત્રો પ્રાકૃતભાષી છે. પંચરાત્રમાં ત્રણ, મધ્યમવ્યાયોગમાં બે, દૂતઘટોત્કચમાં પાંચ કર્ણભારમાં એક, ઊરુભંગમાં ત્રણ પ્રાકૃતભાષી પાત્રો છે. જ્યારે દૂતવાક્યમાં પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ નથી.

---

* "માસ-પરિસંવાદ" ગુજ. યુનિ. તા. ૨૯, ૩૦ નવેમ્બર '૯૪માં રજૂ કરેલો લેખ.

૧. PAIA-SADDA-MAHANNAVO.
Prakrit Text Society, Second Edition-1963, Varanasi-5.

આ રૂપકોમાં પ્રયુક્ત પ્રાકૃત ભાષાનું અધ્યયન કરતાં ઉડીને આંખે વળગે તેવી મુખ્ય બે વિશેષતા છે. (૧) બધાં જ રૂપકોમાં र અને ल ના સ્થાનમાં ळનો પ્રયોગ જેમકે राजा–ळाआ અને (૨) દંત્ય સકાર કે તાલવ્ય શકારના સ્થાન ઉપર મૂર્ધન્ય ષકારનો પ્રયોગ જેમકે शान्ति–षान्ति. આ ઉપરાંત પણ કેટલીક વિલક્ષણતાઓ જોવા મળે છે. પ્રત્યેક રૂપક અનુસાર જોઈએ તો–

'પંચરાત્ર'માં કુલ ૧૮ પાત્રો ૪૬૮ પંક્તિમાં સંસ્કૃત ભાષાનો અને ત્રણ પાત્રો ૨૭ પંક્તિમાં પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ કરે છે. દ્વિતીય અંકના પ્રવેશકમાં ગોપાલક, ગોમિત્રક અને ગોપ દારક-દારિકાઓએ જે પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે તેની લાક્ષણિકતા જોઈએ તો न ના સ્થાનમાં ण અને न બંને કર્યા છે. જેમકે अहीनवत्सा–अहीणवच्छा, गोप्रदाननिमित्तम्–गोप्पदाणनिमित्तं, य ના સ્થાનમાં ज કર્યો છે જેમકે युवतयः–जुवदीओ, મધ્યવર્તી અસંયુક્ત त અને द ના સ્થાનમાં द કર્યો છે. જેમકે तावत्–दाव, आदित्याभिमुखम्–आदिच्चाहिमुहं કૃદન્ત त्वा પ્રત્યયના સ્થાનમાં इअ પ્રત્યય કર્યો છે. જેમકે–गत्व–गच्छिअ આ ઉપરથી એવું અનુમાન કરવાની પ્રેરણા મળે છે કે શૌરસેની પ્રાકૃતનો પ્રયોગ કર્યો છે. પણ આવું અનુમાન કદાચ ઉતાવળું પણ નીવડે. ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોની સંશોધિત આવૃત્તિના અભાવે, જ હાલ ઉપલબ્ધ શ્રી સી. દેવધર[1] અને શ્રી ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રી[2] બન્નેના સંપાદનને પ્રામાણિક માનીને ચાલીએ તો બન્નેના સંપાદનમાં र ના અને ल ના સ્થાને ळ જોવા મળે છે. र ના બદલે ळ નો પ્રયોગ પૈશાચી અથવા મહારાષ્ટ્રીમાં વાહ્લીકી (ઈ. સ. પૂર્વે દ્વિતીય શતાબ્દિ)માં થાય છે.[3] તેથી તે પ્રાકૃતનો અહીં પ્રયોગ થયો હોય તેવું અનુમાન થાય. પરંતુ તે શક્ય નથી. કારણ કે મહારાષ્ટ્રી કરતાં શૌરસેની પ્રાચીન છે અને બીજું માત્ર 'પંચરાત્ર' જ નહિ દરેક રૂપકોમાં તેમ જ દક્ષિણની ઘણી ખરી પ્રતોમાં र અને ल ના સ્થાને ळ જોવા મળે છે. આમ અહીં દૃષ્ટિગોચર ळ કદાચ દક્ષિણની હસ્તપ્રતની લાક્ષણિકતા ગણી શકાય. આ ઉપરાંત દરેક જગ્યાએ મૂર્ધન્ય ષકારનો પ્રયોગ જોવા મળે છે તે પણ કદાચ દક્ષિણની હસ્તપ્રતોની વિચિત્રતા કે વિલક્ષણતા હોઈ શકે અથવા સંભવિત છે કે પ્રાદેશિક બોલીના પ્રભાવને કારણે તે પ્રમાણે હસ્તપ્રતોમાં નોંધાયું હોય.

---

૧. भासनाटकचक्रम्–શ્રી સી. આર. દેવધર. મોતીલાલ બનારસીદાસ દિલ્હી ૧૯૮૭

૨. भासनाटकचक्रम्–શ્રી ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રી ત્રિવેન્દ્રમ્ સંસ્કૃત સીરીઝ–XXII ત્રિવેન્દ્રમ્–૧૯૧૨

૩. पाइय–सद्द–महण्णवो–પૃ. ૪૯.

શ્રી દેવધરના સંપાદનમાં 'પંચરાત્ર' અને 'મધ્યમવ્યાયોગ' બન્નેમાં ज्यैष्ठ्यम् માટે ज्जेट्ठं પાઠ આપ્યો છે. ખરેખર ज्जेट्ठं હોવું જોઈએ અને આ દૃષ્ટિએ શ્રી ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રી પ્રયુક્ત ज्जेट्ठं પાઠ યોગ્ય છે.

પંચરાત્રના પ્રાકૃતમાં ડૉ. પ્રિન્ટ્ઝ માગધીને જુએ છે.[1] (Bhāsa's Prakrit p. 6) ડૉ. કીથ માગધી અપભ્રંશ હોવાનું જણાવે છે.[2] જ્યારે ડૉ. બેનર્જી શાસ્ત્રી[3], ડૉ. સુકથંકર[4] વિવિધ પ્રકારની શૌરસેની પ્રયુક્ત થઈ હોય તેમ માને છે. જ્યારે શ્રી કોનો[5] અહીં અર્ધમાગધી જુએ છે.

'મધ્યમવ્યાયોગ'માં ૬ પાત્રો ૧૯૬ પંક્તિ સંસ્કૃતભાષા તેમ જ ૨ પાત્રો ૮ પંક્તિમાં પ્રાકૃત ભાષા બોલે છે. અહીં પણ કેટલાંક વિશિષ્ટ રૂપો પ્રાપ્ત થાય છે. જેમ કે इदानीम् માટે दाणि અને दाणिं નો પ્રયોગ થયો છે. જેમાં दाणे પ્રાચીન રૂપ છે. અશોકના શિલાલેખમાં પાલિ ભાષામાં આ પ્રયોગ આવે છે. आर्य માટે કરેલ अय्य નો પ્રયોગ પણ પ્રાચીન છે. શ્રી દેવધર અને શ્રી ગણપતિ શાસ્ત્રી બંનેના સંપાદનમાં दैवतम् માટે दव्वदं શબ્દ મળી આવે છે. નિયમ અનુસાર देव्वदं કે दिव्वदं થવું જોઈએ. આ માટે હસ્તપ્રતોમાં જ જોવું પડે તેમ લાગે છે અને ત્યાં સુધી આવા રૂપને વિશિષ્ટ કહી શકાય.

'દૂતઘટોત્કચ'માં ૬ પાત્રો ૧૮૦ પંક્તિમાં સંસ્કૃત તેમ જ પાંચ પાત્રો ૧૧ પંક્તિમાં પ્રાકૃત બોલે છે. અહીં कुर्वन् માટે करअतो પ્રયોગ જોવા મળે છે. સામાન્ય રીતે करंत પ્રયોગ જોવા મળતો હોય છે. ક. ભૂ. કૃ. दत्तम માટે પ્રેરક રૂપ નહિ હોવા છતાં दाइदं એવા વિશિષ્ટ રૂપનો પ્રયોગ કર્યો છે. √दा ધાતુથી સીધો જ પ્રત્યય લગાવી રૂપ બનાવ્યું છે. आत्मनः માટે અશોક શિલાલેખમાં જોવા મળતો अप्प કે अत्त શબ્દ અહીં મળે છે જે પ્રાચીન છે. जीविष्यति માટે जीविस्सदि એવું વિશિષ્ટ રૂપ મળે છે. પ્રાકૃતમાં ક્યારેક એક શબ્દની સાથે વપરાતા બીજા શબ્દના ધ્વનિસાદૃશ્યને કારણે સ્વરમાં ફેરફાર થઈ જતો હોય તેનું

---

૧. Bhāsa–A study–Pusalkar. p. 13i.
૨. Sanskrit Drama p. 122.
૩. Journal of the Bihar and Orissa research society. 1923–pp. 81–113.
૪. Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1925, p. 105.
૫. Indian Drama p. 11, Translated from the Original German by Dr. S. N. Gnosal, 1969.

આ ઉદાહરણ છે. ઊરુભંગમાં પણ આ જ પ્રકારનું સાદૃશ્ય બતાવતો गमिष्यति માટે પ્રયુક્ત गमिस्सिदि શબ્દ મળે છે.

'કર્ણભાર'માં જ પાત્રો ૧૦૭ પંક્તિમાં સંસ્કૃત તેમ જ ૧ પાત્ર ૧૦ પંક્તિમાં પ્રાકૃત બોલે છે. અહીં અર્ધમાગધી પ્રાકૃતનો પ્રયોગ થયેલો છે. અહીં ભિક્ષુના વેષમાં આવેલો શક્ર ददातु માટે देदु એવા વિશિષ્ટ રૂપનો પ્રયોગ કરે છે. આજ્ઞાર્થ ત્રી. પુ. એ. વ માં √दा ધાતુને પ્રાકૃતમાં दे કરી સીધો दु પ્રત્યય લગાવી રૂપ બનાવ્યું છે.

'ઊરુભંગ'માં ૭ પાત્રો ૨૧૮ પંક્તિમાં સંસ્કૃત અને ૩ પાત્રો ૧૪ પંક્તિમાં પ્રાકૃત ભાષા બોલે છે. શ્રી દેવધરના સંપાદનમાં महाराज માટે महाराज એવું જ રૂપ મળે છે. જ્યારે શ્રી ગણપતિ શાસ્ત્રીના સંપાદનમાં महाराअ શબ્દ મળે છે. બંને સંપાદનમાં र નો ळ થયો નથી. સંભવિત છે કે પાત્ર દેવીઓનું છે તેથી નિયમ અનુસાર મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃત બોલતા હોય તો તે યોગ્ય છે. પણ આ જ રૂપકમાં અન્ય સ્થળે આ જ પાત્રમાં र નો ळ થયેલો છે. આથી સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે કે ગમે તે કારણસર ભૂલ થઈ છે. અહીં त्वम् માટે तुवं અને तुमं બંને શબ્દનો પ્રયોગ થયો છે જેમાં तुवं રૂપ પ્રાચીન છે અને પ્રાચીન પ્રતોમાં પણ આ રૂપ મળે છે.[1]

આમ સંશોધિત આવૃત્તિના અભાવે તેમ જ મર્યાદિત હસ્તપ્રતોની સામગ્રી દ્વારા તૈયાર કરાયેલ શ્રી ટી. ગણપતિ શાસ્ત્રી અને શ્રી દેવધરના સંપાદનને પ્રામાણિક માનીએ તો કહી શકાય કે ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોના પ્રાકૃતમાં ક્યાંક શૌરસેની, ક્યાંક માગધી, ક્યાંક અર્ધમાગધી, તો ક્યાંક મહારાષ્ટ્રીનાં લક્ષણોનું મિશ્રણ જોવા મળે છે. ચોક્કસ શાસ્ત્રીય ભાષાના નિયમો અહીં પ્રયુક્ત પ્રાકૃતમાં જોવા મળતા નથી. ઘણુંખરું બોલચાલની ભાષા ઉપર આધારિત છે. પોતાની વિશિષ્ટ વિચિત્રતા અને વિલક્ષણતા ધરાવતી તેમ જ નાટકોમાં સામાન્ય રીતે પ્રયુક્ત પ્રાકૃતથી ઘણી બાબતોમાં જુદી એવી પ્રાકૃત ભાષા આ રૂપકોમાં પ્રયુક્ત થઈ છે. સરળ રીતે સમજાવવું હોય તો કહી શકાય કે નાટકમાં હિન્દી ભાષાનો પ્રયોગ કરવાનો હોય અને હિન્દી ભાષા ન આવડતી હોય તો તે ભાષાના પ્રચલિત રૂપ, ક્રિયાપદ વિ.નો ઉપયોગ કરી દરેક વાક્યના અંતે 'है' જોડી દેવામાં આવે તેવું કદાચ આ ત્રિવેન્દ્રમ્ રૂપકોમાં પ્રાકૃત વિષે બન્યું હોય તેમ લાગે છે. અહીં પ્રયુક્ત પ્રાકૃત કેવળ કામચલાઉ છે. જો કે આ બાબતમાં સંપાદકનું પ્રાકૃત

૧. Prakrit Grammar –ડૉ. રિચર્ડ પિશલ, –અનુ. ડૉ. હેમચન્દ્ર જોશી બિહાર રાષ્ટ્રભાષા પરિષદ, ૧૯૫૮.

ભાષાનું અજ્ઞાન, હસ્તપ્રત લહિયાઓનું અજ્ઞાન, પ્રાદેશિક બોલીનો પ્રભાવ, પ્રેસની ભૂલ જેવા અનેક પરિબળો ભાગ ભજવી જાય છે અને બીજી સંભાવના એ પણ રહેલી છે કે મૂળ કર્તાની ભાષા લુપ્ત થઈ ગઈ હોય અને તેની જગ્યાએ નટ મંડળીએ હાલ ઉપલબ્ધ ભાષાને વ્યવહૃત કરી હોય.

ઉલ્લેખનીય છે કે પ્રાકૃત વૈયાકરણ પ્રો. પ્રિન્ટ્ઝ તેમ જ પ્રો. વી. લેસ્ની (V. Lesny) એ તેમના જર્મન આર્ટીકલ "Die Entwicklungsstufe des Prakrits in Bhāsas dramen und das Zeitaltern Bhāsas"માં આના વિષે વિશેષ પ્રકાશ પાડ્યો છે.

આ અધ્યયન ઉપરથી કેટલાંક તારણો તારવી શકાય તેમ છે. જેમ કે—

(૧) ત્રિવેન્દ્રમ્‌ના બધા જ રૂપકોમાં પ્રાકૃતભાષી પાત્રો સંસ્કૃતભાષી પાત્રોથી અડધા કરતાં પણ વધારે છે. કુલ સંસ્કૃત પાત્રો ૧૨૪ અને પ્રાકૃત પાત્રો ૬૬ છે. આવી ઘણી મોટી સંખ્યામાં પાત્રો પ્રાકૃત બોલે છે તેમ બતાવે છે કે પ્રાકૃત ભાષાનો જે પ્રયોગ થયો છે તે નગણ્ય નથી. સમાજનો ઘણો મોટો વર્ગ પ્રાકૃત ભાષા બોલતો હશે. સ્વપ્નવાસવદત્તમાં તો પાંચ પાત્રો ૨૪૩ પંક્તિમાં સંસ્કૃત ભાષા તેમ જ અગિયાર પાત્રો ૨૯૫ પંક્તિમાં પ્રાકૃત ભાષા બોલે છે. સંસ્કૃત કરતાં પ્રાકૃતનું પ્રમાણ વિશેષ છે. શું સ્વપ્નવાસવદત્તમનો પ્રાકૃત નાટકમાં સમાવેશ ન કરી શકાય?

(૨) કર્તાએ રૂપકમાં જે ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો હોય તે જ ભાષામાં તેનું અધ્યયન કરવામાં કે કરાવવામાં આવે તો તત્કાલીન સમાજની ભાષા, સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિને સમજવામાં સરળતા થઈ પડે. આ વાતને ધ્યાનમાં લઈએ તો હાલ ઉપલબ્ધ નાટકો છે. તેમાં શરૂઆતમાં સંસ્કૃત ભાષા ફૂટનોટમાં અપાતી, ત્યારબાદ સંસ્કૃત ભાષાએ પ્રાકૃત ભાષાની સામે (કૌંસમાં) ફકરામાં સ્થાન લીધું.

———

१४. भास के नाटकों में प्रतिबिंबित संगीत और संगीतशास्त्र

डॉ. सौ कमल अभ्यंकर, मुंबाई

प्रस्तावना :

सामान्यतः मानव नैसर्गिक रूप से ही कलाप्रिय होता है। साहित्य समाज का प्रतिबिंब होने के कारण समाज का यह कलाप्रेम उसमें प्रतिबिंबित होना स्वाभाविक है। नाटक 'दृश्य-काव्य' के रूप में साहित्य का भी एक अंग होने की वजह, संगीतादि कलाओं के साथ उसका सम्बन्ध बड़ा गहरा होता है।

अपना काव्य अधिकाधिक वास्तव और चित्रदर्शी बनाने के लिये नाटककर्ता को चाहिये कि वह अपनी नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा को निसर्ग और लोकव्यवहार के मार्मिक निरीक्षण की जोड दे और साथ ही साथ विविध शास्त्र और कलाओं का गहरा अध्ययन करे। कवियों का यह शास्त्रज्ञान और विविध कलाओं का ज्ञान प्रसंगवश उनकी काव्य-नाटयकृतियों में प्रतिबिंबित होता है और तत्कालीन समाज में उस कला ने कौनसा स्थान प्राप्त किया था, तथा उस समय तक उस कला का कहाँ तक विकास हो चुका था, यह जानने में साहाय्यक होता है।

विषय :

प्रस्तुत शोधपत्र में भास के नाटकों में प्रतिबिंबित संगीत और संगीतशास्त्र के विकास का चित्रण प्रस्तुत है। इसलिये 'भासनाटकचक्रम्' में अन्तर्भूत भास के तेरह नाटक और बाद में उपलब्ध, भास का माना जानेवाला 'यज्ञफलम्'-इन नाटकों में प्रतिबिंबित हुआ संगीत ही यहाँ विचारणीय है।

विषय की मर्यादा :

साक्षात् विषय-विवेचन को आरंभ करने से पहले एक बात स्पष्ट करना जरूरी है। वस्तुतः 'गीतं वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते'? यह संगीत का शास्त्रीय पूर्ण लक्षण है। इस दृष्टि से गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों का अन्तर्भाव इस अध्ययन में किया जाना अपेक्षित है। किन्तु अधिक विस्तार के कारण, यहाँ विषय की व्याप्ति मर्यादित की गयी है। इन नाटको में प्रयुक्त गीत तथा वाद्य के बारे में ही यहाँ चर्चा की हुई है।

संस्कृत नाटकों में संगीत का स्थान :

संस्कृत नाटकों में संगीत का स्थान महत्त्वपूर्ण है । तथा संगीतकला से उनका सम्बन्ध अत्यन्त निकटवर्ति दिखाई देता है । नाटयशास्त्रकर्ता भरतने ३२ वे अध्याय (ध्रुवाध्याय) की समाप्ति में बताया है कि संगीत ही नाटय की 'शय्या' होने के कारण, नाटककार ने नाटकों में उत्तम संगीत ग्रथित करने का प्रयत्न सर्वप्रथम करना चाहिये । क्यों कि गीत या वाद्य की मधुर और सुयोग्य योजना करने पर नाटक के यश की कोई चिन्ता नहीं ।

"गीते प्रयत्नः प्रथमस्तु कार्यः
शय्यां हि नाटयस्य वदन्ति गीतम् ।
गीतेऽपि वाद्येऽपि च सम्प्रयुक्ते
नाटयप्रयोगो न विपत्तिमेति ॥"[२]

भास भी इस बात का महत्त्व जानते थे । इसलिये उन्होंने अपने नाटकों में संगीत का उचित प्रयोग किया है ।

वातावरणनिर्मिति के लिये संगीत :

नाटक न केवल किसी अभिरूचिसंपन्न विद्वान् के लिये होता है; किन्तु अबालवृद्ध तथा सभी श्रेणियों के दर्शकों के लिये होता है । अतः नाटक की सफलता की दृष्टि से उन्हें नाटयानुकूल परिस्थिति में ले जाना आवश्यक होता है । और मानसशास्त्र की दृष्टि से उसके लिये संगीत जितनी प्रभावी चीज दूसरी नहीं । इष्ट देवता या ब्राह्मण की स्तुति के लिये किये जानेवाले 'नान्दी-गायन' का यही उद्देश था । सभी संस्कृत नाटकों का आरंभ संगीतमय नान्दीगायन से होता था जिस से श्रोतृवृंद को मानसिक एकतानता संभव होती थी । भास के नाटकों में यद्यपि 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' यह सूचना दिखाई देती है, फिर भी आरंभ में सूत्रधार द्वारा गाया जानेवाला मंगल श्लोक वही कार्य करता था ।

इसी उद्देश से प्रस्तावना में भी संगीत का प्रयोग किया हुआ दिखाई देता है । प्रायः इस गायन का अधिकार सूत्रधार-पत्नी का माने नटी का था ।

उदाहरण :

सूत्रधार : आर्ये ! गीयतां तावत् किञ्चिद् वस्तु । ततस्तत्र गीतप्रसादिते रङ्गे वयमपि प्रकरणमारभामहे । आर्ये ! किमिदं चिन्त्यते । ननु गीयते ।[३]

(२) सूत्रधार : आर्ये, अस्माकं प्रयोगदर्शनाय सज्जतेयं परिषद् । तदिमां प्रसादयितुं .....गीयताम् ।[४]

प्रायः किसी ऋतु के उपलक्ष्य में ही उस गायन की योजना होती थी । उदा.-

(१) सूत्रधार : आर्ये, अस्माकं प्रयोगदर्शनाय सङ्गतेयं परिषद् । तदिमां प्रसादयितुं कुसुमाकरकालमधिकृत्य गीयताम् ।[५]

भास के 'पञ्चरात्रम्' नाटक में सूत्रधार के आदेश पर नटी वसंतऋतु के वर्णन पर गायन करती है ।

(२) सूत्रधार : आर्ये, इमेवेदानीं शरत्कालमधिकृत्य गीयतां तावत् ।[६]

नाटक जिस ऋतु में खेला जाता था, शायद उसी ऋतु का वर्णन नटी के गायन में रहता था । लेकिन नाटक के संविधानक के साथ उस का खास सम्बन्ध होना जरूरी नहीं था । जैसे कि 'प्रतिमानाटकम्' के इस प्रसंग में नटी शरदऋतु को उद्देश कर गायन करती है; लेकिन उस ऋतु का 'प्रतिमा' के संविधानक के साथ खास संबन्ध नहीं दिखाई देता ।

संगीत का प्रयोग नाटकों में इस प्रकार केवल आरंभ में ही नहीं; किन्तु जहाँ-तहाँ सुयोग्य स्थानों पर किया जाता था । श्रोतृवृंद उस संगीत का रसास्वाद लेने में समर्थ था । क्यों कि समाज में संगीतकला को काफी लोकप्रियता प्राप्त हो चुकी थी ।

राजगृहों में संगीत :

राजगृह का वातावरण संगीतभरा-सा रहता था । राजपुत्रों के लिये शास्त्रज्ञान के साथ साथ कलाओं का अध्ययन भी आवश्यक था । इसलिये राजा-राजपुत्र न केवल संगीत-रसिक थे; किन्तु स्वयं गायन तथा वादन करने में भी कुशल थे । राजा उदयन का घोषवती वीणा-वादन से हाथिओं को मोहित करना प्रसिद्ध ही है ।

राजा उदयन के सम्बन्ध में 'प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्' में आये हुए अधोनिर्दिष्ट उद्‌गार राजा उदयन संगीतज्ञ थे, इस बात के निदर्शक हैं ।

(१) वासवदत्ता के पिता महासेनने उदयन के किये 'गांधर्ववित्तकः'[७] इस विशेषण का प्रयोग किया है । 'गांधर्ववित्तक' शब्द का अर्थ-गांधर्व याने संगीत जिसका धन है, जो संगीतविद्या में प्रवीण है ।

(२) राजा-'दर्पयत्येनं दायाद्यागतो गांधर्वो वेदः ।'[८]-परंपरा से प्राप्त संगीत-विद्या के कारण वे (उदयन) अभिमानी हो गये हैं ।-राजा के ये उद्‌गार भी राजा उदयन का संगीताधिकार व्यक्त करते हैं ।

केवल राजपुत्र ही नहीं, राजकन्याएं भी संगीत की शिक्षा लेती थीं । प्रतिज्ञा-यौगन्धरायणम्' और 'स्वप्नवासवदत्तम्' में इसके लिये पर्याप्त प्रमाण प्राप्त होते हैं । उस दृष्टि से निम्नलिखित संभाषण उपयुक्त होगा ।-

(१) राजा : वासवदत्ता क्व ।

देवी : उत्तराया वैतालिक्याः सकाशे वीणां शिक्षितुं नारदीयां गतासीत् ।[९]

(२) देवी : महासेनमपि किमपि विज्ञापयितुकामास्मि ।

राजा : किमिति ।

देवी : आचार्यमिच्छामोति ।

राजा : उपस्थितविवाहकालीयाः किमिदानीमाचार्येण । पतिरेवैनां शिक्षयिष्यति ।[१०]

इस से मालूम होता है कि, वासवदत्ता विवाहयोग्य हुई थी । वह उत्तरा नामक वीणावादिनी से वीणावादन सीखने को गयो थी । फिर भी उसकी माँ चाहती थी कि उसको किसी अच्छे आचार्य के पास सिखाया जाय । इस से ऐसा प्रतीत होता है कि, स्त्रियाँ भी आचार्याएं थीं, लेकिन समाज में पुरुष आचार्य अधिक पसन्द थे । विवाहयोग्य कन्याएं भी उनके पास संगीत की शिक्षा लेती थीं । वासवदत्ता को भी उदयन को वीणवादन सीखने के बहाने ही अर्पण किया हुआ था ।

'अनग्निसाक्षिकं वीणात्यपदेशेन दत्ता ।'[११]

वासवदत्ता वीणावादन में उदयन की प्रियशिष्या थी ।

(१) वासवदत्ता की मृत्यु के कारण व्याकुल उदयन का वर्णन करते हुए ब्रह्मचारी कहते हैं—

ब्रह्मचारी : ततः स राजा महीतलपरिसर्पणपांसुपाटलशरीरः सहसोत्थाय 'हा वासवदत्ते ! हा अवन्तिराजपुत्रि ! हा प्रिये हा प्रियशिष्ये !' इति किमपि किमपि बहु प्रलपितवान् ।[१२]

(२) राजा—आर्य ! मा मैवं,

महासेनस्य दुहिता शिष्या देवी च मे प्रिया ।
कथं सा न मया शक्या स्मर्तुं देहान्तरेष्वपि ।[१३]

स्त्रियाँ कभी कभी अपने पति के पास भी संगीत सीखती थीं ।–पतिरेव एनां शिक्षयिष्याति ।'

वासवदत्ता विवाह के बाद भी उदयन के पास वीणावादन सीखती होगी । पद्मावती ने भी अपने पति उदयन के पास वीणा सीखने की इच्छा व्यक्त की थी ।[१४] इस बात से भी इसी विचार को पुष्टि प्राप्त होती है ।

संगीतशालाएँ—

राजगृहों में स्वतंत्र संगीतशालीओं की योजना की जाती थी । उदाहरणार्थ, 'प्रतिमानाटक' में रामचन्द्र के राज्याभिषेक के अवसर पर प्रतिहारी कहती है,

"सारसिके ! सारसिके ! संगीतशालां गत्वा नाटकीयानां विज्ञापय—कालसंवादिना नाटकेन सज्जा भवतेति" ।[१५]

राजगृहों में होनेवाली ये संगीतशालाएँ नाटयशालाएँ और नृत्यशालाएँ भी थीं । वहाँ प्रसंगानुरूप नाटकों के प्रयोग किये जाते थे । (आगे चल कर कालिदास के नाटकों से जानकारी प्राप्त होती है कि, इसी संगीतशाला में नृत्य—गायन के प्रयोग भी किये जाते थे, संगीत की शिक्षा भी वहीं दी जाती थी और उसी में संगीत का रियाझ भी चलता था ।)

संगीत का रियाझ—

सभी संगीतप्रकारों में प्रावीण्य संपादन करने के लिये रियाझ की सख्त जरूरत है, यह बात उस समय में भी सर्वमान्य थी । वीणावादन के रियाझ को 'वीणायोग्या' यह पारिभाषिक संज्ञा दी हुई है ।

देवी—केनापि किलेव्द्यानेन काञ्चनमालं वीणायोग्यं कुर्वन्तीं प्रेक्ष्य शिक्षितुकामासीत् ।[१६]

वीणावादन के लिये काफी रियाझ की जरूरत थी । अपनी सखी कांचनमाला को वीणावादन का अभ्यास करती हुई देख कर ही वासवदत्ता को वीणा सीखने की इच्छा होती है ।

संगीत की महेफिलें—

अधिकतर संस्कृत नाटक प्रायः राजसभा से संबद्ध होने से हमें खास कर वहीं की प्रचलित स्थिति के दर्शन होते हैं । राजसभा में तो गायन—वादन तथा नृत्य के प्रयोग किये ही जाते थे लेकिन भास के 'चारुदत्तम्' प्रकरण से प्रतीत होता है कि, सामान्य जनता में भी संगीतविषयक अभिरूचि काफी वृद्धिंगत हुई थी ।

'चारुदतम्' नाटक से संगीत की प्रत्यक्ष महफिलों के बारे में भी जानकारी प्राप्त होती है ।

'चारुदत्तम्' में संगीत महफिल से लौटते समय नायक अपने दोस्त से कहते हैं,

"सखे ! उपारूढोऽर्धरात्रः । स्थिरतिमिरा राजमार्गाः" ।[१७]

याने चारुदत्त और मैत्रेय जब महफिल से लौटे, तो आधी रात बीत चुकी थी । राजमार्ग पूरा अंधकारमय हो गया था । इस से पता चलता है कि, वर्तमान काल जैसी उस समय में भी संगीत की महफिलें मध्यरात्रि बीत जाने तक चलती थी ।

महफिलें में केवल पुरुष ही नहीं, बल्कि स्त्रियाँ भी गाती थी । क्यों कि रेभिल का गायन इतना मधुर था कि उस की प्रशंसा करते हुए आर्य चारुदत्त कहते हैं—

"भित्यन्तरं यदि भवेद् युवतीति विद्याम्" ।[१८]

वैदिक काल में भी विशिष्ट धार्मिक उत्सवों में स्त्रियों के गायन के प्रयोग किये जाते थे । तो भास के काल में सामान्य तौर पर स्त्री–पुरुषों की संगीत महफिलें का आधिक्य स्वाभाविक ही है ।

महफिलों' में वीणा एक स्वतंत्र वाद्य के रूप में या गायन के साथ संगत के लिये भी उपयोजित की जाती थी ।

गायन के गुण—

'चारुदत्तम्' में रेभिल के गायन की प्रशंसा करते हुए चारुदत्त उस के गायन का वर्णन करते है । अधोनिर्दिष्ट वर्णन मे, उस समय में अच्छे गायन की कौनसी विशेषताएँ मानी जाती थीं, उसके बारे में जानकारी मिलती है—

नायक : सर्वथा सुव्यक्तं गीतम् । कुतः
सक्तं च तारमधुरं च समं स्फुटं च
भावार्पितं च न च साभिनयप्रयोगम् ।
किं वा प्रशस्य विविधैर्बहु तत्तदुक्त्वा
भित्त्यन्तरं यदि भवेद् युवतीति विद्याम् ।[१९]

सारांश : वीणा के स्वरो में एकरूप, भावपूर्ण, मधुर, कौशलपूर्ण, तार स्वरों के परिणाम से युक्त और अकारण बहुत अभिनय किये बिना लीलया किया हुआ गायन अच्छा समझा जाता था ।

इस से प्रतीत होता है कि, उस समय में संगीत का काफी विकास हो चुका था और उस के साथ संगीतविषयक समीक्षाशास्त्र का भी पर्याप्त विकास हुआ था ।

भास ने गायन के गुणों का किया हुआ उपर्युक्त वर्णन 'नारदीय शिक्षा' के अनुसार किया हुआ दिखाई देता है ।[२०] नारद का माना जाने वाला 'गांधर्व वेद' नामक विस्तृत ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं हैं । फिर भी भरत, दत्तिल और इन नाट्यशास्त्रकर्ताओं ने नारद के नाम पर उद्धृत किये हुए विषय और श्लोक 'नारदीया शिक्षा' इस ग्रन्थ में उपलब्ध होते हैं । इसलिये यही नारद का प्रसिद्ध प्राचीन ग्रन्थ है, यह मानने में कोई बाधा नहीं ।

विविध वाद्य—

संगीतशास्त्र में वाद्यों के चार प्रकार माने जाते हैं ।

(१) तत : तन्त्रीयुक्त । उदा० तानपुरा, सितार इ० ।

(२) सुषिर : फूंक से बजाये जानेवाले वाद्य । उदा० बांसुरी ।

(३) घन : आघात से बजने वाला वाद्य । उदा० झांज ।

(४) अनवद्ध : चमडे से मढाया हुआ वाद्य । उदा० तबला, मृदंग इ० ।

इन नाटकों में प्रायः सभी प्रकार के वाद्यों का निर्देश हमें मिलता है ।

(१) 'बालचरित' में देववाद्यों का विशेष रूप से उल्लेख प्राप्त होता है ।

(अ) सूत्रधार :......नन्दन्ति तूर्याणि च देवतानाम् ।[२१]

(आ) वसुदेव : नन्दन्ति सुरतूर्याणि......।[२२]
लेकिन निश्चित रूप से ये कौन से वाद्य हैं, यह समझने के लिये कोई साधन नहीं ।

(२) 'प्रतिमानाटक' में राज्याभिषेक की तैयारी में 'नन्दिपटह' का निर्देश है ।[२३] उस से मालूम होता है, कि राज्याभिषेक जैसे मंगलावसर पर पटह–नगाढे जैसे मंगल वाद्य बजाये जाते थे ।

(३) 'बालचरित' में रणवाद्यों का उल्लेख भी प्राप्त होता है ।

मध्ये–अङ्गो ! वादेथ वादेथ रङ्गपटहाणि ।[२४]

वीणा—

यद्यपि चारों प्रकार के वाद्यों के निर्देश हमें इन नाटकों में प्राप्त होते हैं, सभी वाद्यों में वीणा अधिक लोकप्रिय वाद्य प्रतीत होता है । वीणा के बारे में असंख्य वचन इन नाटकों में प्राप्त होते हैं । अतः उस के बारे में थोडा अधिक विवेचन करना जरूरी है ।

(१) वीणा का स्वरूप—

उस समय भी वीणा आज जैसी ही याने तन्त्रीवाद्य के रूप में प्रचलित थी । निम्नलिखित वचनों से यह बात निश्चित हो सकती है ।

(अ) 'तन्त्रीनादः श्रूयते सानुनादम्'[२५]

(आ) "उत्पादयाम्यहरहर्विविधैरुपायै–
स्तन्त्रीषु च स्वरगणान् कलहांश्च लोके ।"[२६]

(इ) "अहं हि वेदाध्ययनान्तरेषु
तन्त्रीश्च वैराणि च घट्टयामि ।"[२७]

(ई) ......करजमुखोल्लिखिताग्रघृष्टतन्त्री ।"[२८]

(उ) 'इमां हतवीणां न रमे । अधिकदृढस्थाने विच्छिन्नतन्त्रीका भवतु ।"[२९]

(२) वीणा के प्रकार—

इन नाटकों में वीणा के दो ही नामों या प्रकारों के निर्देश प्राप्त होते हैं ।

(१) नारदीया वीणा (२) घोषवती वीणा ।

(क) नारदिया विणा—

'उत्तराया वैतालिक्याः सकाशे वीणा शिक्षितुं नारदीयां गतासीत् ।'

वासवदत्ता वैतालिकी उत्तरा से नारदीया नामक वीणा सीखने के लिये गयी थी। नारदीया वीणा किसी अलग प्रकार की वीणा है, या उस की रचना में तथा वादन के ढंग में क्या अंतर है, इस के बारे में शास्त्रीय ग्रन्थों में जानकारी नहीं प्राप्त होती ।

(ख) घोषवती वीणा—

उदयन की वीणा घोषवती तो सुप्रसिद्ध है। 'प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्' और 'स्वप्नवासवदत्तम्' में स्थान स्थान पर उस के सम्बन्धी निर्देश प्राप्त होते हैं। उदा०

(१) 'घोषवती नाम वीणारत्नम् ।'[३०]

(२) राजा–इयं सा घोषवती नाम । यैषा,

श्रुतिसुखमधुरा स्वाभावरक्ता करजमुखोल्लिखिताग्रघृष्टतन्त्री ।
ऋषिवचनगतेव मन्त्रविद्या गजहृदयानि बलाद् वशीकरोति ॥"[३१]

(३) प्रतीहारी–अद्य भर्तुः सुयामुनप्रासादगतेन केनापि वीणा वादिता । तां च श्रुत्वा भर्त्रा भणितं घोषवत्याः शब्द इव श्रूयत इति ।[३२]

(४) राजा–अपि च अस्निग्धासि घोषवति ! या तपस्विन्या न स्मरसि ।... वसन्तक ! शिल्पिजनसकाशान्नवयोगां घोषवती कृत्वा शीघ्रमनय ।[३३]

घोषवती केवल कर्णमधुर ही नहीं, बल्कि ऋषिगणों के मुख से निकलनेवाले मन्त्रों का सामर्थ्य उसमें था। वह अपने मधुर ध्वनि से हाथियों के अंतःकरण वश करती थी।

(३) वीणा–वादन का समान शौक—

वीणा–वादन का शौक स्त्री–पुरुष दोनों में दिखाई देता था। राजा उदयन के समान वासवदत्ता भी वीणावादन करती थी। उदयन की दूसरी पत्नी पद्मावती ने भी उस के पास वीणा सीखने की इच्छा प्रकट की थी।

'प्रतिज्ञायौगन्धरायणम्' में उत्तरा नामक 'वैतालिकी' का निर्देश है,[३४] जिस के पास वासवदत्ता वीणावादन सीखती थी। 'वैतालिकी' शब्द का अर्थ है 'वेणुवीणादि-वादनवृत्तिः ।'[३५] याने कुछ स्त्रियों केवल वीणा बजाकर और सिखाकर अपनी उपजीविका भी करती थीं। गणिकाओं के घर में दिन में भी वीणावादन और उस का अभ्यास चलता था।

यद्यपि स्त्री–पुरुष दोनों वीणा–वादन करते थे, ध्वनि की नाजुकता या जोशीलेपन से तुरंत प्रतीत हो जाता था कि यह स्त्री बजा रही है, या पुरुष।

अविमारक : "अये गान्धर्वध्वनिरिव श्रूयते । को नु खल्वयं सर्वकालसुखी पुरुषः कान्तया सह गान्धर्वमनुभवति ।

व्यक्तं स्वयं वीणां वादयति । कुतः

उच्चं हर्म्यं सन्निरुद्धाश्च जालास्तन्त्रीनादः श्रूयते सानुनादम् ।
बाह्यस्थानं व्यक्तमेवं प्रयोक्तुं किं सामर्थ्यं स्त्रीकराग्राङ्गुलीनाम् ।।[३६]

ऊँचे प्रासाद से भी वीणा का तन्त्रीनाद स्पष्टता से सुनाई देता था, उससे अविमारक अनुमान करता है कि जरूर कोई पुरुष ही वीणावादन कर रहा है । सचमुच वीणावादन के लिये ताकद की जरूरत थी ।

वीणा लोगों को सचमुच बडी आनन्ददायिनी होती थी; लेकिन स्त्रियों के लिये वह 'कान्तरतिविघ्नकरी सपत्नी'[३७] हो जाती थी ।

(४) वीणावादन–पद्धति :

वीणा गोद में लेकर और वक्षःस्थल में सटाकर बजाई जाती थी । 'स्वप्नवासवदत्तम्' में राजा उदयन घोषवती के पुनश्च दर्शन हो जाने पर विलाप करते हुए उससे कहते हैं–

राजा–श्रुतिसुखनिनदे कथं नु देव्याः स्तनयुगले जघनस्थले च सुप्ता ।[३८]–तथा

राजा–अपि च अस्निग्धासि घोषवति ! या तपस्विन्या न स्मरसि ।
श्रोणीसमुद्वहनपार्श्वनिपीडितानि खेदस्तनान्तरसुखान्युपगूहनानि ।[३९]

वीणा नखाग्रों से और 'कोण' से बजाई जाती थी ।

(क) श्रुतिसुखमधुरा स्वभावरक्ता करजमुखोल्लिखिताग्रघृष्टतन्त्रे ।[४०]

(ख) सत्यं ब्रवीमि करजाग्रहता च वीणा ।[४१]

नाखुनों के साथ साथ 'कोण' की साहाय्यता ले जाती थी । 'स्वप्नवासवदत्तम्' में राजा उदयन कहते हैं—

"बहुशोऽप्युपदेशेषु यया मामीक्षमाणया ।
हस्तेन स्रस्तकोणेन कृतमाकाशवादितम् ।।"[४२]

उदयन वासवदत्ता को वीणावादन सिखाते थे, उस समय कई बार अतीव प्रेम से वह उनकी ओर देखती ही रह जाती और उसके हाथ से 'कोण' गिर जाने पर भी, अन्यमनस्क हो जाने के कारण उससे 'आकाशवादित'–(हवा में ही बजाना) किया जाता था ।

कोण–यहाँ 'कोण' शब्द के बारे में थोडा अधिक सोचना जरूरी है। स्वप्न० के प्राय: सभी संपादकोंने 'कोण' शब्द का अर्थ वीणा बजाने का गज–'bow' ऐसा किया है।[४३] कोशकारों ने भी 'कोण' का यही अर्थ देकर साथ साथ 'स्वप्न०' का यही श्लोक उदाहरण के रूप में दिया है।[४४] कुछ संस्कृत टीकाकारों ने और उनका अनुसरण करनेवाले संपादकोंने 'कोण' शब्द का 'मिजराब' यह अर्थ किया है।[४५]

श्री मंगळूरकर, हातवळणे और माइणकर ये संपादक स्वप्न० की अपनी आवृत्ति में कहते हैं कि वीणा वाद्य सारंगी जैसा गज से बजाया नहीं जाता, अतः 'कोण' शब्द का अर्थ 'मिजराब' करना चाहिये। आगे चलकर उपरिनिर्दिष्ट संपादकों की अर्थविषयक गलती के प्रति आश्चर्य व्यक्त करते हुए उन्होंने आशंका व्यक्त की है कि, क्या प्राचीन काल में सारंगी जैसी वीणा गज से बजाई जाती थी ऐसा मानना चाहिये ?[४६]

इन विविध मतों का विमर्श करने पर, संगीतशास्त्री के इतिहास के अभ्यास से हम बता सकते हैं कि, यहाँ पर 'कोण' शब्द का 'मितराब' यही अर्थ करना उचित है। क्योंकि धनुष्याकृति गज से बजाई जानेवाली 'पिनाकी वीणा' का प्रथम निर्देश हमें तेरहवी सदी के शार्ङ्गदेव के 'संगीतरत्नाकर' में ही प्राप्त होता है।[४७] उस से पहले वीणा 'कोण' से याने नूकीले लकडी के टूकडे से ही बजाई जाती थी। मध्ययुग के आरम्भ में व्हायोलिन–स्वरूप वाद्यों का मूल स्वरूप होनेवाले 'पिनाकी' वीणा का निर्माण हुआ। इसलिये स्वप्न० या भास का विचार करते हुए 'कोण' शब्द का अर्थ 'मिजराब' ही लेना उचित होगा।

निष्कर्ष :

(१) भास के समय का संगीत और वाद्यसंगीत संगीत के इन दोनों प्रकारों का काफी विकास हो गया था। राजगृहों में तथा सामान्य समाज में भी संगीत बहुत लोकप्रिय था।

(२) चारों प्रकार के वाद्य प्रचलित थे। फिर भी वीणा–वादन विशेष रूप से लोकप्रिय था। वीणा नखाग्रों से और 'कोण' से बजाई जाती थी।

(३) संगीतविषयक समीक्षाशास्त्र का भी विकास हुआ था।

(४) नाटकों में व्यक्त किये हुए गायन–वादन सम्बन्धी विचारों को खास कर के 'नारदीया–शिक्षा' इस ग्रन्थ का आधार दिखाई देता है।

सन्दर्भ

१. संगीतरत्नाकरः, शार्ङ्गदेव, अध्याय १, श्लोक २१.
२. नाट्यशास्त्र, भरत, अ० ३२, श्लोक ४३६.
२. प्रतिज्ञायौगन्धरायणम् स्थापना, पृ. ५७.
४. यज्ञफलम्, अं. १, पृ. २–३.
५. तत्रैव, अं. १, पृ. २–३.
६. प्रतिमानाटकम्, स्थापना.
७. प्रतिज्ञा०, संपा. देवधर, पृ. ७८.
८. तत्रैव, पृ. ८०.
९. तत्रैव, अं. २. पृ. ७५.
१०. तत्रैव, अं. २, पृ. ७६.
११. स्वप्नवासवदत्तम्, अं. ६, पृ. ५०.
१२. तत्रैव, अं. १, पृ. १०.
१३. तत्रैव, अं. ६, पृ. ५०.
१४. चेटी–भर्तृदारिके । साधु भर्तारं भण, अहमपि वीणां शिक्षिष्य इति ।
पद्मावती–उक्तो मयार्यपुत्रः ।
तत्रैव, अं. २, पृ. २४.
१५. प्रतिमानाटकम्, अं. १, पृ. २५१.
१६. प्रतिज्ञा० अं. २, पृ. ७५.
१७. चारुदत्तम्, अं. ३, पृ. २२४.
१८. तत्रैव, अं. ३, श्लो. २.
१९. तत्रैव, अं. ३, श्लो. २.
२०. नारदीया शिक्षा, तृतीय खण्डिका। इसमें नारदने रक्त, पूर्ण, आदि १० गुण और शंकितादि १४ दोष बताये हैं ।
२१. बालचरितम्, अ. १, श्लो. २.
२२. तत्रैव, अ. ५, पृ. ५५६.
२३. प्रतिमा०, अं. १, श्लो. ३.
'छत्रं सव्यजनं सनन्दिपटहं भद्रासनं कल्पितं ।'
२४. बालचरितम्, अं. ५, पृ. ५५३.
२५. अविमारकम्, अं. ३, श्लो. ५.

२६. तत्रैव, अं. ६, श्लो. ११.
२७. बालचरितम्, अं. १, श्लो. ४.
२८. प्रतिज्ञा०, अं. २, श्लो. १२.
२९. चारुदत्तम्, अं. ३, पृ. २२३.
३०. प्रतिज्ञा०, अं. २, पृ. ८०.
३१. तत्रैव, अं. २, श्लो. १२.
३२. स्वप्न० अं. ६, पृ. ४५.
३३. तत्रैव, अं. ६, पृ. ४६.
३४. प्रतिज्ञा०, अं. २, पृ. ७५.
३५. तत्रैव, अं. २, टीपा-पृ. ५५, संपा., सी. आर. देवधर.
३६. अविमारकम्, अं. ३, श्लो. ५.
३७. चारुदत्तम्, अं. ३, श्लो. १.
३८. स्वप्न० अं. ६, श्लो. १.
३९. तत्रैव, अं. ६, श्लो. २.
४०. प्रतिज्ञा०, अं. २, पृ. ८०.
४१. बालचरितम्, अं. १, श्लो. ५.
४२. स्वप्न० अं. ५, श्लो. ६.
४३. (i) स्वप्न०, संपा. गो. के. भट्ट, पृ. १४२, पृ. २१०.
(ii) स्वप्न० संपा. एम. सी. मोदी, पृ. ८२, पृ. २२०–२२१.
(iii) स्वप्न० संपा. डॉ. जी. के. भट्ट, और डॉ. जे. एम. शुक्ल, पृ. ८९, पृ. १८७.
(iv) स्वप्न०. संपा. एम. आर. काळे, पृ. १०४–१०५.
(v) स्वप्न० संपा. सी. आर. देवधर, पृ. ३१.
(vi) स्वप्न० संपा. स्वधरा नान्दा, पृ. ८३, पृ. १८७.
४४. (i) 'संस्कृत शब्दार्थ कौस्तुभ'–पृ. ३६१.
(ii) हलायुधकोशः पृ. २४८.
(iii) गीर्वाणलघुकोशः पृ. १७०.
(iv) 'Sanskrit Hindi–English Dictionary' पृ. १६२,
(v) 'A Dictionary in Sanskrit and Marathi' पृ. १४१.

(vi) 'Sanskrit-English Dictionary'-पृ. ३१३.
(vii) 'The Standard Sanskrit-English Dictionary' पृ. २१०.
(viii) 'The Students' New Sanskrit Dictionary.' पृ. ३२८.
(vix) 'Sanskrit-English Dictionary'-Vol. I., V. S. Apte, पृ. ६०७.

४५. (अ) स्वप्न०, प्रबोधिनीटीकोपेतम्, पृ. १८०.
(ब) स्वप्न०, विभासंस्कृतटीकोपेतम्, पृ. १८६-१८७.

४६. स्वप्न०, संपा. मंगळूरकर, हातवणे, माईणकर, पृ. १४०.

४७. संगीतरत्नाकरः, वीणा प्रकरण, श्लो. ४०८ से ४११.

૧૫. ભાસ–રચિત મનાતાં મહાભારત મૂલક રૂપકો કોઈ એક મહાનાટકના છૂટા પડેલા અંકો છે ?– એક સ્થાપના

ડૉ. વિજય પંડ્યા, અમદાવાદ

સૌ પ્રથમ વી. એસ. સુકઠણકરે[1] આ વિચાર અથવા વાદ પ્રચલિત કર્યો હતો. તેમણે પોતાના આ મતની સ્થાપના, વિવિધ તર્કો અને ઉપપત્તિઓ સાથે કરી ન હતી. તેમણે કેવળ ત્રણ વાક્યમાં આ પ્રમાણે પોતાનો મત પ્રદર્શિત કર્યો હતો. તેનાં મૂળ વાક્યો આ પ્રમાણે છે.

(૧) The fiive one-act Mahābhārata pieces form a closely related homogeneous group.
મહાભારત કથા પર આધારિત આ પાંચ એકાંકીઓ પરસ્પર ગાઢ સંબંધ ધરાવતો સમાનધર્મી સમૂહ છે. એટલે ત્રિઅંકી પંચરાત્રને પોતાની વિચારણામાંથી બાકાત રાખે છે.

(૨) વળી, તે આગળ પોતાના વિચારને વિકસાવતાં લખે છે. આ બીજુ વાક્ય They appear in fact to be single acts detached form a lengthy dramatised version of the complete MBH. Saga, a version which may yet come to light, if a search is made for it. તેઓ સંપૂર્ણ મહાભારતની કથાના એક દીર્ઘ નાટકમાં રૂપાંતર પામેલાના છૂટા પડી ગયેલા એક એક અંકો છે. મહાભારતની કથાનું નાટ્યરૂપાંતર જો શોધ કરવામાં આવે તો, મળી આવે ખરું. આ તેમનો બીજો વિચાર. અને

(૩) The Ūrubanga is not a tragedy in one act, but a detached intermediate act of some drama, ઊરુભંગ એક સંપૂર્ણ કરુણાન્તિકા નથી. પણ, કોઈક નાટકનો છૂટો પડી ગયેલો વચ્ચેનો અંક છે.

આ પહેલાં, તે જ લેખમાં સુકઠણકર સાહેબે ઊરુભઙ્ગ કરુણાન્તિકા નથી એ સિદ્ધ કરવા એમ લખેલું કે–It is the only surviving intermediate act of an epic drama[2] ઊરુભંગ મહાકાવ્ય પર આધારિત નાટકનો બચેલો વચ્ચેનો કોઈ અંક છે.

હવે ધ્યાનથી આ ત્રણ વાક્યો અને પૃ. ૧૮૧ પરનું ઊરુભંગ વિશેનું એક વાક્ય, વાંચીએ તો જણાશે કે સુકઠણકર પોતાના બે મતો ઉલ્લેખી રહ્યા લાગે છે. એક મત તો એ કે આ પાંચે મધ્યમવ્યાયોગ, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ, કર્ણભાર અને ઊરુભંગ એકાંકીઓ કોઈ મહાભારત પર આધારિત દીર્ઘ નાટકના છૂટા પડેલા અંકો છે અને બીજો મત, ઊરુભંગ કોઈક epic-drama નો બચેલો વચ્ચેનો અંક છે. અને તે કરુણાન્તિકા નથી. જો સુકઠણકરને પોતાને કોઈ એક જ મતની સ્થાપના કરવાનું અભિપ્રેત હોત તો, તેમણે બન્ને સ્થળે જુદા જુદા શબ્દો–a lengthy dramatized version of the MBH Saga અને Epic drama પ્રયોજ્યા ન હોત.

વળી, Mahābhārata–Saga ની વાત કરે છે. ત્યારે પણ ઊરુભંગને પાંચે એકાંકીઓમાંથી અલગ તારવીને અને કોઈક નાટકનો છૂટો પડી ગયેલો વચ્ચેનો અંક ગણાવે છે.

એટલે સુકઠણકરના એનેલેકટા–વૉલ્યૂમ–૨ માં વ્યક્ત થયેલા વિચારો પરથી આપણે સુકઠણકરના વાદ વિશે નીચેના તારણો પર આવી શકીએ.

(૧) મધ્યમવ્યાયોગ, દૂતઘટોત્કચ, દૂતવાક્ય, કર્ણભાર અને ઊરુભંગ એ પાંચે એકાંકીઓ મહાભારતની કથા પર આધારિત કોઈ દીર્ઘ નાટકના છૂટા પડી ગયેલા અંકો છે (૨) આ મહાભાતમૂલક નાટકોમાં પંચરાત્રનો સમાવેશ કરવાનો નથી અને (૩) ઊરુભંગ એ કોઈક Epic Darma નો બચેલો વચલો અંક છે.

સુકઠણકરના મતમાંથી એવું પણ ફલિત થાય છે કે આ પાંચે એકાંકીઓ સ્વયંસંપૂર્ણ નથી, અધૂરાં છે. અને આ પ્રકારના મતો જુદા જુદા વિદ્વાનોએ વખતો વખત રજૂ કરેલા છે. વિન્ટરનિટ્ઝ દૂતવાક્યને a fragment one act taken from some longer Mahābhārata Drama[૩] દીર્ઘ મહાભારત–નાટકનો આ એક અંક એક ટૂકડો છે. મીરત્વથે દૂતઘટોત્કચ, દૂતવાક્ય અને ઊરુભંગ એમ ત્રણેને એક સાથે લઈ a tragical triology (ત્રિઅંકી કરુણાન્તિકા) ગણાવેલી.[૪] એ મતમાં આ ત્રણે એકાંકીઓ અધૂરાં છે. એવું ફલિત થાય છે. 'કર્ણભાર' વિશે ટી ગણપતિશાસ્ત્રીની લાગણી એવી છે કે કર્ણના પરાક્રમને વર્ણવવા હજુ એક અંક જરૂરી છે.[૫] દૂતઘટોત્કચને વિન્ટરનિટ્ઝ Patchwork-થીંગડાં લગાવેલું નાટક ગણે છે.[૬] ગણપતિશાસ્ત્રીના મત પ્રમાણે દૂતઘટોત્કચનો એકદમ અણધાર્યો અંત આવે છે[૭] ઊરુભંગ વિશે સુકઠણકરનો મત તો આપણે જોયો જ છે. પણ શ્રી દેવધર માને છે કે ઊરુભંગ અને બીજી ચાર એકાંકીઓ તેમજ પંચરાત્ર વચ્ચે બહુ મોટો તફાવત રહેલો હોવાથી.[૮] આ મહાભારત–મૂલક નાટકો પણ કોઈ એક જ કર્તાના હોવાનું સંભવિત નથી.

આમ સુકઠણુકર સાહેબ એકલા નથી કે જે આ નાટકોને અધૂરાં માનતા હોય. He is in good company પણ તફાવત ત્યાં પડે છે કે, બીજા વિદ્વાનોએ આવો કોઈ મત રજૂ કર્યો નથી. (કદાચ વિન્ટરનિટ્ઝ સિવાય) જ્યારે સુકઠણુકરે આ મહાભારતની કથા પર આધારિત કોઈ દીર્ઘ નાટકના છૂટા પડી ગયેલા આ અંકો છે. એવો મત પ્રસ્તુત કર્યો.

હવે જી. કે. ભટ્ટ સાહેબે સુકઠણુકર સાહેબના આ મતનો પ્રબળ વિરોધ કર્યો છે અને આ પાંચે એકાંકી નાટકો મહાભારત પર આધારિત દીર્ઘ નાટકના છૂટા પડી ગયેલા અંકો નથી. પણ સ્વાયત્ત, સ્વયંસંપૂર્ણ એકાંકીઓ છે. એમ દર્શાવ્યું છે.[૯]

હવે આ પ્રસ્તુત થયેલા બે મતોમાંથી કયો મત સ્વીકાર્ય બની શકે તેમ છે ? અમારો મત થોડો જુદો છે.

હું અમારા મતને સંક્ષિપ્તમાં રજૂ કરીએ તો "મહાભારત-મૂલક રૂપકો કોઈ એક મહાનાટકના છૂટા પડેલા અંકો છે. 'મહાનાટક' શબ્દ સાભિપ્રેત પ્રયોજાયો છે તેના પારિભાષિક અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે. અને પંચરાત્રનો પણ આ મહાનાટકના ભાગરૂપે સ્વીકાર કરી શકાય અથવા સુકઠણુકર સાહેબના જેમ સ્વીકાર પણ ન કરી શકાય અને જી. કે. ભટ્ટ સાહેબ પણ સુકઠલકર સાહેબની પંચરાત્રની એ બાદબાકીને માન્ય રાખીને ચાલ્યા છે.

સુકઠલકરે 'મહાનાટક'નો મત પ્રવર્તાવ્યો નથી. તેઓ Lengthy dramatised version of the complete MBH Saga તરીકે મહાભારત-આધારિત દીર્ઘનાટકને ઓળખાવે છે. જી. કે. ભટ્ટ સાહેબ પણ મહાનાટક એ સ્વરૂપની સભાનતા વગર (તેઓ હનુમન્નાટકમ્)નું ઉદાહરણ આપે છે ખરા !) સુકઠણુકરના મતનો પ્રતિવાદ કરે છે.

અહીં જે મત રજૂ થાય છે તે એ છે કે, મહાભારત કથા પર આધારિત એક મહાનાટકમ્ હતું. અને એમાંથી ૭ આ પંચરાત્ર સમેત ભાસના નામે ચઢેલા નાટકો છૂટા પડી ગયેલા અંકો છે.

સંસ્કૃત નાટકના અભ્યાસીઓ જાણે છે કે હનુમન્નાટકમ્ નું બીજું નામ મહાનાટકમ્ છે. આ મહાનાટકમ્ ૧૪ અંકનું છે. મૂળ હનુમાને રચેલો મનાતા આ નાટકમાં બે સંસ્કરણો ઉપલબ્ધ છે. એક દામોદરમિશ્રના નામે મળે છે. જેમાં ૧૪ અંક અને ૫૭૯ શ્લોક મળે છે. બીજું સંસ્કરણ મધુસૂદન મિશ્રના નામે છે. જેમાં અંકોની સંખ્યા ૯ છે. પણ શ્લોક સંખ્યા ૭૯૧ છે. ગમે તે હોય આ મહાનાટક છે અને વિશ્વનાથે પોતાના સાહિત્યદર્પણમાં આ મહાનાટક સ્વરૂપનો સ્વીકાર કર્યો છે. તેઓ લખે છે—

एतदेव यदा सर्वैः पताकास्थानकैर्युतम् ।

अङ्कैश्च दशभिर्धीरा महानाटकमूचिरे ॥ (સાહિત્યદર્પણ ૬-૨૨૩-૨૨૪) एतदेव ईदृशम् सन्ध्यङ्गलक्षणलास्याङ्गादिभिरलङ्कृतं नाटकं यदा सर्वैः चतुःषष्ठिसंख्यकैः प्रागुक्तलक्ष्ययुतं समन्वितं तथा पताकास्थानकैरेणंदशमिश्र अङ्कै सनाथं स्यात् तदा ईदृशं खलु नाटकं धीरा पण्डिताः महानाटकमुचिरे प्रोक्तवन्तः । अस्य दृष्टान्तो यथा बालरामाचरणम् । अपि च हनुमन्नाटकम् । Sahityadarpana Vol II Cha 6, 351 = 354 ed. by Kumudranjan Ray, Secand Edn, Pub by the acctuor in 1963) (नाटकप्रकरणात् महानाटकाख्यं नाटक प्रभेदं निरुरयति । एतदेवेति नाटकमेवेत्यर्थः । यदा सर्वैः समग्रैः 'सहसैवार्थसम्पत्ति· गुणवत्युपचारतः । पताकास्थानकमिदं प्रथमं परिकीर्तितम् ।।' इत्यादिभिरुक्तैश्चतुर्भिः पताकास्थानकैः दशभिरङ्कैश्च युतं भवेत् तदा धीरो बुद्धिमन्तो जनाः तत् महानाटकम् -चिरे । एवं च पताकाचतुष्टययुक्तत्वे सति दशाङ्कयुक्तनाटकत्वमेव महानाटकत्वमिति लक्षणं फलितम् ।-P. 434-સાહિત્યદર્પણ ed આચાર્ય કૃષ્ણમોહનશાસ્ત્રી सटिप्पकलक्ष्मीव्याख्या विभूषितः ।-1967, चौखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस वाराणसी- १

તો 'મહાભારતમ્' એક મહાનાટકમ્ હતું. જેના આ પાંચ એક એક અંકના નાટકો ખરેખર તો છૂટા પડી ગયેલા અંકો છે.

સુકઠણકરે જ નોંધ્યું છે કે કેરળમાં 'રામાયણ'ની કથા પર આધારિત ૨૧ અંકોનું નાટક મળે છે. તો તે પ્રમાણે મહાભારતની કથાનો આધાર લઈને આ એક મહાનાટકમ્ હતું, જેના આજે છૂટા પડેલા અંકો અથવા અંક-ખંડો આપણને મળે છે.

ઉપર આપણે નોંધ્યું છે તેમ કેટલાક એવા વિદ્વાનો છે કે જે, આ એક અંકી નાટકોને સંપૂર્ણ માનતા નથી. દૂતઘટોત્કચ'માં ભરત વાક્ય નથી. વળી એ પણ નોંધપાત્ર છે કે એક હસ્તપ્રતની પુષ્પિકામાં દૂતઘટોત્કચ એવું નામ મળે છે. એટલે એ એમ સૂચવે છે કે એક અંકથી વધારે લાંબા નાટકનો આ નામનો આ દૂતઘટોત્કચ એક અંક છે. 'દૂતવાક્ય'માં પણ કંઈક વિચિત્ર પરિસ્થિતિ છે. ભગવાન પાંડવોની છાવણીમાંથી વિષ્ટિ માટે દુર્યોધન પાસે આવ્યા છે. દુર્યોધન અકળાઈને રંગમંચ પરથી ચાલ્યો જાય છે. પછી ભગવાન શ્રીકૃષ્ણ રંગમંચ પર રહે છે અને તે જ્યારે પાંડવશિબિરમાં જવાનું વિચારે છે. એટલામાં ધૃતરાષ્ટ્ર રંગમંચ પર આવે છે. શ્રીકૃષ્ણનું અર્ધ્યથી સ્વાગત કરે છે. પછી ધૃતરાષ્ટ્ર ચાલ્યા જાય છે અને ભગવાન રંગમંચ પર રહે છે. એટલે એમાં પણ કંઈક અધૂરપ

વર્તાય છે. (ભરતવાક્ય છે જો કે इमां सागरपर्यन्तां हिमवद्विन्ध्यकुण्डलां महीमेकातन पत्राङ्कां राजसिंहप्रशास्तु नः ।) એટલે દૂતવાક્ય અધૂરું છે.

કર્ણભાર માટે ગણપતિશાસ્ત્રીએ પણ કહેલું છે કે હજુ એક વધારે અંક હોવો જોઈએ અને મીરવર્થ તો Tragic Triology ના ભાગ રૂપે જ એને ગણે છે. એ આપણે આગળ જોયું.

ઊરુભંગમાં પણ ભરતવાક્યથી અથવા એક જ પંક્તિનું गां पातु नो नरपतिः शमितारिपक्षः । શત્રુપક્ષનો નાશ કરનાર નરપતિ પૃથ્વીનું રક્ષણ કરો.

અને ઊરુભંગને tregedy–કરુણાન્તિકા ગણનારા વિદ્વાનોને આ બે વાક્યો ઘણું અગત્ય ભર્યાં છે. દુર્યોધનનો નાનો બાળ જ્યારે પોતાના પિતાજી સાથે જવાની જીદ કરે છે, ત્યારે દુર્યોધન પુત્રને કહે છે–गच्छ पुत्र वृकोदरं ब्रूहि । આ એક સ્થળ અશ્વત્થામા જ્યારે દુર્જયનો રાજ્યાભિષેક કરે છે, ત્યારે દુર્યોધનના શબ્દો છે, कृतं मे हृदयानुज्ञातम् । મારા મનને ગમતું થયું. વળી આગળ અશ્વત્થામા રાત્રિ યુદ્ધમાં પાંડવોનો નાશ કરવાની પ્રતિજ્ઞા લે છે અને બલદેવ છે. एतद् भविष्यत्युदाह्वतं गुरुपुत्रेण । ગુરુપુત્ર જે બોલ્યા તે થવાનું જ.

'હજુ આગળ નાટક ચાલશે.' ના સંકેતો છે અને જે સ્વરૂપમાં આપણી આગળ છે તે અધૂરું છે.

મધ્યમવ્યાયોગ દેખાય છે પૂરું એક મહાનાટકના interlude જેવું તે હોઈ શકે.

ખરી રીતે મહાનાટક ના મતને સ્વીકાર્યા પછી આ એકાંકીઓ અંકરૂપે સંપૂર્ણ હોય તો પણ મહાનાટક ના મતને બાધ આવતો નથી. હવે થોડું જી. કે. ભટ્ટસાહેબના સુકઠણકરના મતના પ્રતિવાદ વિશે.

(૧) તેઓ મહાભારત કથા પર આધારિત દીર્ઘ નાટકને આપણા મત પ્રમાણે drama તરીકે ઓળખાવે છે. અને એક સાથે ભજવવું અશક્ય છે. એમ જણાવે છે. કેટલીક રાત્રિઓ સુધી આ નાટકની ભજવણી ચાલે એમ તે જણાવે છે. પણ ચાકયારો એક એક અંક આખી રાત્રિ ભજવતા એ આપણે જાણીએ છીએ. કુડિયાટ્ટમ્ નામના કેરળના નાટ્યપ્રકારની શૈલીમાં પણ આ નિહિત છે. એટલે મહાનાટક નો વિચાર એની ભજવણી અશક્ય નથી.

(૨) જી. કે. ભટ્ટ રામાયણની કથાનું નાટયાત્મક રૂપાંતર શક્ય ગણે છે. પણ મહાભારતની કથાનો ફલક અતિ વિશાળ હોવાથી શક્ય ગણતા નથી. પણ ૨૧ અંકોનું રામાયણ હોય તો મહાભારત પણ ૨૧ અંકોમાં હોઈ શકે. વળી

કયા પ્રસંગોને અર્થપ્રકૃતિમાં સમાવી લેવા અને કયા પ્રસંગોને બહેલાવવા એ નાટ્યકારનાં પોતાનાં સૂઝ અને પ્રયોજન પર આધાર રાખે છે, પ્રતિમા અને અભિષેક એમ બે રામાયણ નાટકો મળે છે. તો તે પ્રમાણે મહાભારત–નાટક એક પણ મળી શકે.

(૩) પછીના કાળના સાહિત્યમાં આવાં દીર્ઘ નાટકો લખવાનું વલણ રહ્યું નથી. તે હકીકતને મહાભારત પર આધારિત દીર્ઘ નાટક ન હોઈ શકે તે મત સમર્થિત કરવામાં ભટ્ટ સાહેબ ઉપયોગ કરે છે. પણ ખરેખર તો પછીના કાળમાં દીર્ઘ નાટકો, out of fashian બન્યાં અને એટલે જ આ મહાભારત પર આધારિત દીર્ઘનાટક જેને આપણે મહાનાટક કહે છે. તેના અંકો છૂટા પડયા વિસ્મૃતિની ગર્તમાં ધકેલાઈ ગયા વગેરે.

રામાયણ પર આધારિત બે નાટક મળે છે. પ્રતિમા અને અભિષેક, એટલે મહાભારત પર આધારિત એક લાંબુ નાટક ન હોઈ શકે. એ વાત ભટ્ટસાહેબની બરાબર છે. પણ પંચરાત્રને કેમ ભૂલી જાય છે? એક નાટક પંચરાત્ર અને બીજું આ મહાનાટક.

જી. કે. ભટ્ટસાહેબના મંતવ્ય પ્રમાણે પ્રતિમા અને અભિષેકમાં પણ કથા–ઘટનાઓનું over–lopping થયું છે. એટલે આખા મહાકાવ્યનું સીધેસીધું નાટ્યસ્વરૂપ ભાસને ઈષ્ટ નથી. રામાયણમાં overlapping થાય એકલે મહાભારતમાં પણ થાય એ જરૂરી નથી. વધુમાં રામાયણસાં તેઓ પોતે જ સ્વીકારે છે કે The story of he Rāmāyaṇa has comparatively a smaller compas (p. 102.) અને એક વ્યક્તિએ દીર્ઘ નાટકો મહાનાટકો જ લખ્યા કરવાં એવો નિયમ ખરો ? એક મહાનાટક બહુ થઈ ગયું.

તેઓ Series of dramas ની શકયતા સ્વીકારે છે. (p. 105) દરેક નાટક પોતે આ Series માં સંપૂર્ણ હોય. એમ તે માને છે. જો series ની શકયતા સ્વીકારવી હોય તો મહાનાટકની શકયતા પણ સ્વીકારવામાં કોઈ અડચણ હોવી જોઈએ નહી,

નાટકની ગુણવત્તાના આધારે મહાકાવ્યની કથાની આનુપૂર્વી પ્રમાણે કયું નાટક પહેલું લખાયું હશે, કયું પછી ? તે નકકી કરવામાં ઘણીવાર અંગત રુચિધોરણ પ્રવર્તતાં હોય છે. આજના ગુજરાતી સાહિત્યના ઘણા સર્જકોનું સર્જન તપાસતાં જણાશે કે તેમણે ઉત્તમ આરંભમાં આપી દીધું છે.[૧૦] અને પછીથી તેઓ કેવળ પોતાનું પુનરાવર્તન કરી રહ્યા છે. અથવા કલમ ઘસડી રહ્યા છે. તો

આરંભનાં સર્જનોની સરખામણીમાં તેઓ ઘણા ફીકા લાગે. એટલે આ મુદ્દાને આ પ્રશ્નની ચર્ચામાં છોડવા જેવો નથી.

જી. કે. ભટ્ટસાહેબે આ પાંચે અંકોને સ્વયંસંપૂર્ણ ગણાવવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ આ પ્રયત્ન Psychological point of view થી મૂલવવા જેવો છે. જે નાટક સ્વયં સંપૂર્ણ લાગે તે આ મહાભારતની કથાના સંદર્ભમાં અધૂરું પણ બને, એટલે કયા દૃષ્ટિબિન્દુથી એને જોવામાં આવે છે એના પર આધાર છે.

તેઓ કર્ણભારના સંદર્ભમાં પ્રશ્ન કરે છે કે જો તે છૂટો પડેલ હોય તો યુદ્ધની પાર્શ્વભૂમિકામાં કવચકુંડળનો પ્રસંગ કેવી રીતે સમજાવી શકાય ?

ઊરુભંગના સંદર્ભમાં પણ એમનું માનવું છે કે જો તે છૂટો પડેલો અંક હોય તો મુખ્ય દૃશ્યની પાર્શ્વભૂમિકામાં ગદાયુદ્ધને જોડવું જરૂરી ન હતું. અને પુરોગામી અંકમાં નિરૂપી શકાય.

આ બંનેનો ઉકેલ એ છે કે આપણા વિશાળ ફલક પર અનેક પ્રસંગોનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ આપવામાં દરેક પ્રસંગને સ્વતંત્ર અંકનો વૈભવ પોષાય નહિ.

ડૉ. જી. કે. ભટ્ટે ચાક્યારોનાં જાણીતાં નાટકોમાંથી અંકને છૂટા પાડી તે અંકને ભજવવાની રીતનો ઉલ્લેખ કર્યો છે અને તેમના કહેવા પ્રમાણે એમ હોય તો પણ છૂટા પડેલા અંકો છે એવી છાપ તો રહેશે જ (p. 113). ઉત્તરરામચરિતનો ત્રીજો અંક કે શકુન્તલાના ચોથા અંકને ઉદાહરણ રૂપે આપ્યાં છે. આમાં બંને ઉદાહરણો બરાબર એટલા માટે નથી કે ઉત્તરરામચરિત રામાયણની વાર્તાનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ આપે છે અને વાર્તા જાણીતી હોવાથી અધૂરપનો ભાવ થશે. શાકુન્તલનું ઉદાહરણ એટલા માટે બરાબર નથી કે શાકુન્તલની વાર્તા એટલી જાણીતી નથી. અને તેથી તે છૂટો પડેલો અંક જ લાગે. જ્યારે મહાભારતની કથા પર આધારિત જે એક-અંકી કે અંકાંશોનો આપણે વિચાર કરી રહ્યા છીએ. તે કઈ માનસિકતાથી આપણે નિહાળીએ છીએ તેના પર આધાર છે તેવું ઉત્તરરામચરિતના જી. કે. ભટ્ટે ટાંકેલા ત્રીજા અંકના ઉદાહરણ વિશે પણ કહી શકાય. એટલે બંને ઉદાહરણો આપણી ચર્ચા માટે નિરૂપયોગી છે.

આમ સુકઠણકરના 'સંપૂર્ણ મહાભારતની કથાના એક દીર્ઘ નાટકમાં રૂપાંતર પામેલાના છૂટા પડી ગયેલા આ એક એક અંક છે' એવા મતમાં થોડું સંશોધન કરી, મહાભારતની કથા પર આધારિત મહાનાટકમ્‌ના આ છૂટા પડી ગયેલા અંકો છે' એવો મત અહીં પ્રસ્તુત કર્યો છે.

પાદટીપ

૧. Sukthankar Memorial Edition, Voi II Analecta માં The Bhasa-Riddle : A Proposed Solution લેખમાં પૃ. ૧૮૩ પર.

૨. એજન પૃ. ૧૮૧ પર.

૩. એ. ડી. પુસાળકર દ્વારા Bhasa : A Study બીજી આવૃત્તિ ૧૯૬૮માં ઉધ્ધૃત પૃ. ૧૯૧.

૪. એજન પૃ. ૧૯૧.

૫. એજન પૃ. ૧૯૨.

૬. એજન પૃ. ૧૯૭.

૭. એજન પૃ. ૧૯૭.

૮. સી. આર. દેવધર Ūrubhaṅga, 1965, Introduction પૃ. ૬.

૯. Bhāsa-studies 1968માં The Problem of Mahābhārata Plays of Bhāsa પૃ. ૧૦૧ થી ૧૧૪.

૧૦. ગુજરાતી સાહિત્યના મહાન સર્જક-નવલકથાકાર પન્નાલાલે 'વળામણાં', 'પાછલે બારણે' મળેલા જીવ', 'માનવીની ભવાઈ' જેવી ઉત્તમ કૃતિઓ કારકીર્દિના આરંભમાં આપી. પછી તેઓ કલાનાં એ ઊંચાં શિખરોને આંબી શક્યા નથી તે સ્પષ્ટ છે.